Das tragische Weltgefühl als Gestaltungsprinzip in Thomas Hardy's Wessexromanen,

unter Hineinbeziehung Shakespeare's in seiner Lear- und Macbeth-Periode

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Philipps - Universität zu Marburg

vorgelegt von

Ilse Griesbach

aus Slesin

Marburg 1934

Druck: Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Als Dissertation angenommen am 7. Mai 1934.
Berichterstatter: Prof. Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 9. Mai 1934.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

GLIEDERUNG.

Vorbemerkung 1

I. Kapitel: 2
§ 1. Hardy's Kenntnis Shakespeare's und sein Verhältnis zu ihm, auf Grund der persönlichen Lebensdaten Hardy's, seiner Aufsätze und seinem Werk.

II. Kapitel: 18
§ 1. Hardy's Philosophie.
§ 2. Die Stellung des Menschen im Universum.
§ 3. Sein Lebensgefühl.
§ 4. Seine tragische Weltschau.

III. Kapitel: 28
§ 1. Die dramatische Gestaltungsweise in Hardy's tragischen Wessexromanen.
§ 2. Der Zufall als äußerer Gegenspieler in der Gestaltung des Tragischen.
§ 3. Die Rolle der menschlichen Gesellschaft.

IV. Kapitel: Die Tragik des Dämonischen in 'The Return of The Native'. 37
§ 1. Allgemeines über den dämonischen Menschen.
§ 2. Der 'Immanent Will' in Hardy's Versepos 'The Dynasts' in seiner Beziehung zum Dämonischen.
§ 3. Eustacia Vye als tragisch-dämonische Persönlichkeit.
§ 4. Ausweitung und Vertiefung des Tragischen in 'The Return' durch die Einbeziehung der Egdon Heath und der Natur überhaupt in das menschliche Geschehen.
§ 5. Die Funktion der Egdon Heath in Hardy's übrigen Wessexromanen.

V. Kapitel: 51
§ 1. Egdon Heath und die Lear-Heide.
§ 2. Die Tragik in Shakespeare's 'Lear' und 'Macbeth' im Hinblick auf die innere Verwandtschaft mit 'The Return'.

§ 3. Übereinstimmungen in 'Lear' und 'Macbeth' mit 'The Return' in bezug auf die weltanschauliche Grundlage und bestimmte Gestaltungsmomente.

VI. Kapitel: Die Gestaltung des Tragischen in 'Tess of The D'Urbervilles'. 59

§ 1. Die Naturnotwendigkeit in einzelnen Gestaltungsmomenten als sinnentleerte mechanische Notwendigkeit gegenüber der Schicksalsnotwendigkeit im Hervorbrechen von dämonischen Gewalten in 'The Return'.

§ 2. Tess' Tragik als Existentialschuld.

§ 3. Das starke Gefühl der Vorherbestimmtheit in diesem Roman.

§ 4. Die Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles Seienden.

§ 5. Die Verwurzelung des tragischen Geschehens in der Liebe, dem höchsten Lebenswert bei Hardy.

§ 6. Die äußere Natur und ihre Vorgänge in ihrer Beziehung zum Menschen in 'Tess'.

§ 7. Die Gemeinsamkeit zwischen Tess' Leidensweg und dem Learschicksal.

§ 8. Verallgemeinerung des Tragischen in Nebenfiguren, in die der Keim zu tragischem Erleben hineingelegt ist.

VII. Kapitel: 73

§ 1. Die tragische Auffassung als Grundzug germanischer Weltanschauung bei Shakespeare und Hardy.

§ 2. Abgrenzung der tragischen Kunst Hardy's gegen das Werk Shakespeare's.

VORBEMERKUNG.

In den Mittelpunkt dieser Untersuchung ist die Gestaltung des Tragischen in Thomas Hardy's Wessexromanen gerückt worden. Einer genaueren Interpretation wurde "The Return of the Native" und "Tess of the d'Urbervilles" unterzogen, da diese beiden Romane Hardy's tragisches Weltgefühl in besonders reiner Ausprägung aufweisen.

Die Darstellung von Hardy's Welt- und Lebensgefühl gründet sich zum großen Teil neben seinem Werk auf autobiographische Aufzeichnungen des Dichters, die uns durch seine überlebende Gattin Florence, Emily Hardy in ihrem zweibändigen Werke "The Life of Thomas Hardy" übermittelt wurden. Hier finden sich auch die wichtigsten Bemerkungen Hardy's über seine Auffassung und die Gestaltung des Tragischen, die an geeigneter Stelle in dieser Untersuchung erörtert werden sollen.

Beim Nachspüren der grundsätzlichen und charakteristischen Momente in der Gestaltung des Tragischen in Thomas Hardy's Wessexromanen fällt die außerordentlich häufige Erwähnung von Gestalten und Situationen aus Shakespeare's Dramen auf, die zumeist die Form von Vergleichen oder Zitaten annehmen, manchmal aber auch durch Umschreibung Shakespearescher Aussprüche wiedergegeben werden.

KAPITEL I.

§ 1.

Hardy's Kenntnis Shakespeare's und sein Verhältnis zu ihm, auf Grund der persönlichen Lebensdaten Hardy's, seiner Aufsätze und seinem Werk.

Es handelt sich bei dem Verhältnis von Hardy zu Shakespeare um mehr als sich aus gelegentlichen Zitaten oder Parallelen aus Shakespeare's Werken in einem einzelnen Roman von Hardy entnehmen läßt. Das Verhältnis von Hardy zu Shakespeare beruht auf einer inneren Verwandtschaft. In welchen Zügen in der Schaffensweise beider Dichter diese hervortritt, soll in dem Hauptteil der Arbeit an geeigneter Stelle aufgewiesen werden. Gesagt sei hier nur, daß in erster Linie Shakespeare der Tragödiendichter an Th. Hardy appelliert. Vor allen anderen Dramen sind der "Lear" und "Macbeth" in ihrer weltanschaulichen Grundlage und der Gestaltung des Tragischen Hardy's Wessexromanen "Return" und "Tess" am nächsten verwandt; Hardy hat verschiedentlich eine Verbindung zwischen diesen vier Werken hergestellt, auf die an dieser Stelle nur hingewiesen werden soll.

Um den Zusammenhang zwischen Hardy und Shakespeare auch konkret zu belegen, sei im folgenden ein vollständiges Verzeichnis der Stellen gegeben, wo Hardy Shakespeare in Vergleichen, Zitaten oder persönlichen Äußerungen erwähnt. Es sind nicht nur Hardy's Werke, sondern auch seine Aufsätze, Gedichte und private Notizen (The Life of Th. Hardy) berücksichtigt worden. Diese Zusammenstellung gibt zunächst einen klaren Überblick über Hardy's Verhältnis zu Shakespeare, gleichzeitig treten aber auch schon die Besonderheiten des tragischen Weltgefühls bei Hardy hervor, indem er charakteristischer Weise Shakespeare fast nur als Tragiker zur Geltung kommen läßt und ihn als solchen nur von einer bestimmten Seite her und in bestimmten Gestaltungsmomenten würdigt oder besser — zu würdigen vermag — nämlich da, wo Shakespeare die Welt, das Leben und den Menschen so sieht wie er.

Als Hardy als Achtzehnjähriger nach London kam, las er schon mit Vorliebe Shakespeare's Tragödien[1]). Diese und Shakespeare's Sonnette gehörten zu seiner dauernden Lektüre[2]). Shakespeare's Dramen bilden einen Teil der

1) Fl. E. Hardy, I, S. 31.
2) Ebenda, S. 78, 102, 267.

Lektüre von Sue Bridehood in "Jude the Obscure" [3]), die sie dem sie aufrichtig wegen ihrer umfassenden Bildung bewundernden Jude aufzählt. Shakespeare wird hier unter einer Reihe ausländischer und englischer Prosaisten aufgezählt, denen Hardy's eigene Neigung gehört. Im Zusammenhang mit Bathsheba Everdene in "Far from the Madding Crowd" wird auf das Othello-Drama angespielt [4]): ". . . that story of the black man, who murdered his wife Desdemona", wie Bathsheba's Dienerin Liddy hiervon sagt. In sinnvoller Beziehung wird gerade im Anschluß an die Eifersuchtsszene zwischen Bathsheba und ihrem Gatten am Höhepunkt der dramatischen Spannung dieses Romans "Othello" erwähnt. In Hardy's Erstlingswerk "Desperate Remedies" wird eine Hauptgestalt dadurch als literarisch gebildet gekennzeichnet, daß "he . . . knows Shakespeare to the very dregs of the footnotes" [5]). Als junger Architekt abonnierte Hardy in London für das ganze Shakespeare-Programm, das im Drury Lane Theatre unter Mitwirkung des hervorragenden Schauspielers Phelps zur Aufführung gelangte. Hardy besuchte jede dieser Vorstellungen. Er trug eine gute Shakespeare-Ausgabe bei sich, setzte sich in die erste Reihe der "pit crowd" und verfolgte an Hand seines Textes Spiel und Handlung mit großer Genauigkeit. Einer seiner Romanfiguren in "A Laodicean" hat er diese Gewohnheit beigelegt. Auch in seinem späteren Leben nahm Hardy jede Gelegenheit wahr, Shakespeare auf der Bühne zu sehen, besonders dann, wenn er sich im Anschluß an die Aufführungen mit den Hauptakteuren über ihre Kunstauffassung und die Art der Darstellung ihrer Rollen unterhalten konnte.

Er erwähnt gelegentlich den Besuch von Aufführungen Shakespearescher Dramen: "Richard III" [6]), "Midsummer-Night's Dream" [7]), "The Taming of the Shrew" [8]), "Othello" [9]), "Coriolanus" [10]) und andere; in den meisten Fällen schließt sich eine Kritik des Spiels und der schauspielerischen Leistungen einzelner ihm bekannter Schauspieler an oder irgendetwas Außergewöhnliches, das mit diesen Besuchen im Zusammenhang stand. In einem Bericht über eine Othello-Aufführung in Dorchester sagt Hardy u. a. ". . . the immortal words spread through it into the silence around, and to the trees, and stars . . ." [11]). In einer kurzen Aufzeichnung berichtet Hardy,

3) S. 177.
4) S. 360.
5) S. 25.
6) Fl. E. Hardy, I, S. 160.
7) „ „ „ II, S. 227.
8) „ „ „ I, S. 277.
9) „ „ „ I, S. 218.
10) „ „ „ II, S. 98.
11) Fl. E. Hardy, I, S. 218.

daß er in London häufig ein unscheinbares Lokal aufsuchte — vermutlich das historische "Mermaid Inn" — wo Shakespeare verkehrt haben soll. Er beschreibt diese Stätte als Treffpunkt einiger literarisch interessierter Leute, die hier nach dem Theater gelegentlich zusammenkamen und sagt: Theaterfragen werden hier weder vom Standpunkt des Publikums noch dem der Schauspieler diskutiert, sondern von einem dritten — "that of the recaller of past appearances" [12]). Shakespeare wird hier viel zitiert, besonders Hamlet's Frage, die er einem der Totengräber stellt: "How long will a man lie i' the earth ere he rot?" [13]) Schon hier taucht die Frage der Vergänglichkeit im Zusammenhang mit Shakespeare auf, die im Verlaufe dieser Arbeit von Wichtigkeit sein wird.

Wie eng und persönlich Hardy's Verbundenheit mit Shakespeare gewesen ist, erhellt auch aus Notizen und Anmerkungen, die Hardy's Shakespeare-Texte aufweisen. Als Ausdruck seines Lebensgefühls unterstreicht er im Juli 1871 in der Zeit seiner Verlobung und der besten schriftstellerischen Aussichten folgende Macbethstelle und fügt eine Randbemerkung hinzu:

"Things at their worst will cease, or else
climb upward
To what they were before" [14]).

Seiner damaligen Gemütsverfassung gibt er auch durch das Unterstreichen einer Hamletstelle Ausdruck: "Thou wouldst not think how ill all's here about my heart; but it is no matter" [15]).

Mit der Gestalt des Horatio im "Hamlet" verbindet sich ihm auf's engste die Persönlichkeit seines Vaters. Fl. E. Hardy schreibt: "Hardy frequently stated in after years that the character of Horatio in Hamlet was his father's to a nicety, and in Hardy's copy of that play his father's name and the date of his death are written opposite the following lines:

"Thou hast been
As one, in suffering all, that suffers nothing,
A man that fortune's buffets and rewards
Hast ta' en with equal thanks" [16]).

Mit der Gestalt des Horatio verknüpft Hardy auch Giles Winterbourne in dem Roman "The Woodlanders". Er wird dargestellt als ". . . — a man who had been unfortunate in his worldly transactions; who notwithstanding these things had, like Hamlet's friend, borne himself throughout his scathing 'As

12) „ „ „ I, S. 312.
13) Hamlet, V, i, 177/178.
14) Macbeth, IV, 2, 24/25. Bei Fl. E. Hardy, I, S. 112.
15) Hamlet, V, 2, 222 bis 224.
16) Fl. E. Hardy, I, S. 10.

one, in suffering all, that suffers nothing' investing himself thereby with a real touch of sublimity"[17]). Solche unklomplizierten, charaktervollen Menschen, die sich durch ihren stoischen Gleichmut in allen Schicksalsschlägen bewähren, hat Hardy in individueller Abwandlung auch in "The Return" in Diggory Venn und in "Far from" in Gabriel Oak geschaffen. Die Eigenschaften des Giles in "The Woodlanders": "Honesty, goodness, manliness, tenderness, devotion"[18]), die Schlichtheit seines Wesens und die stolze Bescheidung in Anspruch und Hingabe für den Menschen, den er liebt, gelten auch für jene. Aber ihre Auswirkung erstreckt sich nicht auf das Verhältnis von Mann zu Mann, wie bei Horatio zu Hamlet oder auch Kent zu Lear beispielsweise, sondern sie wird bei Hardy's Gestalten jedesmal durch die Liebe zu einer Frau geweckt; das Niederdrückende der Tragik liegt bei Hardy im Gegensatz zu Horatio im "Hamlet" darin, daß in "The Woodlanders" der Mensch, für den Giles sein Leben hingibt, dieses Opfers nicht wert ist und ihn bald vergißt. Solche Horatio-ähnlichen innerlich ausgeglichenen Charaktere stehen auch bei Hardy den tragischen Personen zur Seite und stützen sie. An ihrer starken, unbeirrbaren Festigkeit richten sich jene auf.

Das enge Verhältnis unseres Dichters zu Shakespeare kommt auch an einer anderen Stelle zum Ausdruck, als er von einem Thomas Hardy seiner Familie erzählt, der 1599 gestorben sei; er assoziiert ihn sofort mit Shakespeare: "He died in 1599, and it is curious to think that though he must have had a modern love of learning . . ., Shakespeare's name could hardly have been known to him or at the most vaguely as that of a certain ingenious Mister Shakespeare who amused the London playgoers . . ."[19]).

1880/81 nahm Hardy in Wimbourne an Shakespeare Readings teil, die damals sehr Mode waren, und die auch in Hardy's Roman "Desperate Remedies" eine Rolle spielen[20]). Durch die Einstellung zu Shakespeare wird auch die spätviktorianische Gesellschaft seiner Zeit von Hardy charakterisiert. Unter anderem erzählt er von einer Zusammenkunft, wo "The Tempest" mit verteilten Rollen gelesen wurde: "The General (einer der Anwesenden) reads with gingerly caution, telling me privately that he blurted out one of Shakespeare's improprieties last time before he was aware, and is in fear and trembling lest he may do it again"[21]). Auch in seinem Frühroman "The Hand of Ethelberta" nimmt Hardy Gelegenheit,

17) S. 277.
18) The Woodlanders, S. 277.
19) Fl. E. Hardy, II, S. 255.
20) Desperate Remedies, S. 7.
21) Fl. E. Hardy, I, S. 197.

den ästhetischen Geschmack eines Durchschnittsengländers und die für das viktorianische Zeitalter charakteristische Einstellung zur tragischen Kunst gerade auch durch das Verhältnis zu Shakespeare zu geißeln. Im Salon der Doncastles wird hier behauptet: "After all, enough misery is known to us by our experiences and those of our friends, and what we see in the newspapers, for all purposes of chastening, without having gratuitous grief inflicted upon us" [22]). Worauf die Frage gestellt wird: "But you would not have wished that" 'Romeo and Juliet' should have ended happily, or that Othello should have discovered the perfidy of his Ancient in time to prevent all fatal consequences?"

"I am not afraid to go as far as that," . . . "Shakespeare is not everybody, and I am sure that thousands of people who have seen those plays would have driven home more cheerfully afterwards if by some contrivance the characters could all have been joined together respectively . . ."

In seinen Aufsätzen "The Profitable Reading of Fiction", "Candour in English Fiction", "The Science of Fiction" spricht Hardy sich in größerem Zusammenhang über dieses Thema aus. Hier tritt wieder ein Moment hervor, in dem er sich Shakespeare verwandt fühlt und das ihn zu jenem hinführt — Shakespeare's Kunstauffassung und die des gesamten Elisabethanischen Zeitalters.

Der Künstler Hardy empfand eine innere Verwandtschaft zu jenem Zeitalter. In seiner eigenen Epoche fühlte er sich gehemmt und empfand sich innerlich als Fremden. Die raschen Fortschritte und Veränderungen in Technik, Naturwissenschaften und allen anderen Lebensgebieten trugen dazu bei, daß er in allen diesen Dingen eine immer größere Loslösung vom Lebensursprung erkannte. Vielleicht ist dieser Umstand mit eine Ursache an dem starken Hervortreten des tragischen Aspektes bei Hardy. Die Richtlinien, die Hardy für die Romankunst seiner Zeit aufstellt, weisen eine merkwürdige Ähnlichkeit und Parallelität mit Hamlet's Worten an die Schauspieler auf [23]), in denen Shakespeare seine Kunstauffassung mit besonderem Hinblick auf das Drama zum Ausdruck bringt. Der Unterschied besteht nur darin, daß diese bei Hardy auf das Gebiet des Romans übertragen ist. Im Grunde ist ihre Kunstauffassung aber die gleiche.

Hardy verachtet die Scheinheiligkeit und Unwahrhaftigkeit in der Romankunst des Victorianertums. Vor allem erscheint ihm die Unaufrichtigkeit und Prüderie in der Darstellung des Verhältnisses der Geschlechter zueinander unerträg-

---

22) The Hand of Ethelberta, S. 52.
23) Hamlet, III, 2.

lich. Er fordert im Gegensatz zur naturalistischen und impressionistischen Kunstrichtung und im Gegensatz auch zu der Engstirnigkeit der "victorians" für die Gestaltung eines Kunstwerkes Spontaneität, Erfassung der Wirklichkeit aus der Intuition, der schöpferischen Phantasie heraus. Er betrachtet es als seine Mission, der künstlerischen Gestaltung in seinem Zeitalter wieder zu innerer Freiheit und Echtheit zu verhelfen. Der Roman soll die überhöhte Wirklichkeit der Dinge enthüllen und nicht die tatsächliche, er soll den wahren und tiefen Leidenschaften wieder ihre Geltung verschaffen, wie es in der künstlerischen Darstellung im Zeitalter Shakespeare's geschehen war: "Observe the characters of any sterling play. No dozen persons who were capable of being animated by the profound reasons and truths broadcast over "Hamlet" or "Othello", of feeling the pulse of life so accurately, ever met together in one place in this world to shape an end" [24]).

Das Essentielle, Ewige soll wieder den Vorrang gewinnen über das Akzidentelle, das fotografisch genaue Abbilden der Wirklichkeit. Hardy betont gegenüber der naturalistischen Romankunst seiner Epoche: "The higher passions must ever rank above the inferior — intellectual tendencies above animal, and moral above intellectual . . . Any system of inversion . . . would condemn the old masters of imaginative creation from Aeschylus to Shakespeare" [25]). Heutzutage müßte der wahre Dichter seinem Gestaltungsdrang Zwang antun, er müßte sein Inneres vergewaltigen zu dem verächtlichen Zwecke, seine Kunst mit den sozialen Normen und maßgeblichen gesellschaftlichen Ordnungen in Einklang zu bringen. Neben den Klassikern des griechischen Altertums ist gerade Shakespeare's Kunst Ausdruck alles Wahren und Echten, das das Leben birgt. Er malt sich die Wirkung aus, die Shakespeare's Dramen auf das zwanzigste Jahrhundert ausüben würden, wenn sie in diesem entstanden wären: "To say that few of the old dramatic masterpieces, if newly published as a novel would be tolerated in English magazines and libraries is a ludicrous understatement. Fancy a brazen young Shakespeare of our time — "Othello", "Hamlet", or "Antony and Cleopatra" never having yet appeared — sending up one of those creations in narrative form to the editor of a London magazine, with the author's compliments, and his hope that the story will be found acceptable to the editor's pages; suppose him, further, to have the temerity to ask for the candid remarks of the accomplished editor upon his manuscript. One can imagine the answer that young William would get for his mad-supposition of such fitness from any

---

24) The Profitable Reading, S. 65.
25) Profitable Reading, S. 61.

one of the gentlemen who so correctly conduct that branch of the periodical Press" [26]).

Es ließe sich noch weiteres über die Gemeinsamkeit in der Kunstauffassung Shakespeare's und Hardy's sagen; ein diesbezüglicher Vergleich würde jedoch den Rahmen des Themas sprengen. Es sei hier nur angedeutet, daß im letzten Grunde die Übereinstimmung in der durchaus ethisch-germanischen Auffassung dem Leben gegenüber wurzelt, die in der Kunst beider Dichter ihren organischen Ausdruck erfährt. Es ist bezeichnend für Hardy, daß er seinen dritten und letzten Fiction-Aufsatz mit Shakespeare's Worten aus "The Tempest" abschließt:

> "We are such stuff
> As dreams are made of and our little life
> Is rounded with a sleep" [27]).

Dieses Zitat enthüllt sowohl Hardy's letztes, innerstes Verhältnis zu Kunst und Leben als auch zu seinem großen Meister und Vorbild, Shakespeare.

Zwei weitere private Äußerungen von ihm sind aufschlußreich für seine Auffassung von Shakespeare's Werk: "The people in Shakespeare act as if they were not quite closely thinking of what they are doing, but were great philosophers giving the main of their mind to the general human situation" [28]).

Hardy's gründliche Beschäftigung mit Shakespeare und die Art, wie er ihn auffaßt, erhellt ein Brief an das Shakespeare Memorial Committee in London, das ihn um seine Mitgliedschaft gebeten hatte. Er erklärt hier u. a.: ". . . I do not think that Shakespeare appertains particularly to the theatrical world nowadays, if ever he did. His distinction as a minister to the theatre is infinitesimal beside his distinction as a poet, man of letters, and seer of life, and that his expression of himself was cast in the form of words for actors and not in the form of books to be read was an accident of his social circumstances that he himself despised.

I would, besides, hazard the guess that he, of all poets of high rank whose works have taken a stage direction, will some day cease altogether to be acted, and be simply studied" [29]).

Hier kommt Hardy's inneres Verhältnis zu Shakespeare und seine ungeheure Wertschätzung der Shakespeareschen Kunst klar zum Ausdruck. Die Erwähnung Shakespeare's in "Jude The Obscure" in unmittelbarem

---

26) Candour I, S. 81.
27) Tempest IV, i, 156—158.
28) Fl. E. Hardy, II, S. 187.
29) Fl. E. Hardy, II, S. 131.

Zusammenhang mit den größten Romanschriftstellern beruht also auf keiner Zufälligkeit.

(Die Auffassung, daß Shakespeare's epische Veranlagung und Fähigkeiten die dramatischen übertreffen, teilt auch Galsworthy in "The Creation of Character"; er gründet sie auf den Schaffenscharakter aus dem Unbewußten, den er bei Shakespeare's Schöpfungen im Gegensatz zu allen übrigen Dramatikern annimmt. Die überwiegende Anteilhabe des Unbewußten am Schaffensprozeß ist ihm Gewähr für Shakespeare's spezielle Eignung zum Epiker) [30]).

Nachdem alle nennenswerten Stellen aus Fl. E. Hardy und Hardy's Aufsätzen angegeben wurden, die über seine Kenntnis Shakespeare's und sein Verhältnis zu ihm irgendwelchen Aufschluß geben, seien unter Beibehaltung desselben Gesichtspunktes Hardy's Werke betrachtet.

Von Hardy's Gedichten gehört hierher "To Shakespeare After Threehundred Years", das im Jahre 1916 erstmalig veröffentlicht wurde und später in Hardy's eigenem Gedichtbande "Moments of Vision" Aufnahme fand. Das Gedicht sei hier angeführt:

Bright baffling Soul, least capturable of themes,
Thou, who display'dst a life of commonplace,
Leaving no intimate word or personal trace
Of high design outside the artistry
Of thy penned dreams,
Still shalt remain at heart unread eternally.

Through human orbits thy discourse to-day,
Despite thy formal pilgrimage throbs on
In harmonies that cow Oblivion,
And, like the wind, with all-uncared effect
Maintain a sway
Not fore-desired, in tracks unchosen and unchecked.

And yet, at thy last breath, with mindless note
The borough clocks as usual tongued the hour,
The Avon just as usual glassed the tower,
Thy age was published on thy passing-bell
But in due rote
With other native men's accorded a like knell.

And at the strokes some townsman (met maybe,
And thereon queried by some squire's good dame,
Driving in shopward) may have given thy name,
With "Yes, a worthy man and well-to-do;
Though as for me,
I knew him not but by a neighbour's nod, 'tis true.

---

30) Der Hinweis auf Galsworthy's "Creation of Character" entstammt dem Hauptseminar W.-S. *32/33* von Prof. Deutschbein.

I' faith, few knew him much here, save by word,
He having elsewhere led his busier life;
Though to be sure he left with us his wife."
"Ah, one of the tradesmen's sons I now recall
Witty I've heard . . . .
We did not know him — Well, good-day, Death comes to all."

So like a strange bright pinioned bird we find
To mingle with the barn-door brood awhile,
Then vanish from their homely domicile —
Into man's poesy, we wot not whence,
Flew thy strange mind,
Lodged there a radiant guest, and sped for ever thence.

Fl. E. Hardy erzählt im Zusammenhang mit diesem Gedichte, ein Freund Th. Hardy's, Sir Frederic Pollock, habe ihm in einem Briefe eine improvisierte Szene humoristischer Art zugesandt mit dem Titel: "Overheard at the sign of the Mermaid in Elysium", die eine Unterhaltung der Schatten Shakespeare's, Campion's und Heine's über ein gerade erschienenes Buch darstellte. (Nämlich Hardy's Collected Poems.) Fl. E. Hardy erwähnt aus dieser Szene leider nur eine Stelle; Shakespeare nimmt hier Bezug auf Hardy's Gedicht über ihn: "Twas pretty wit, friend Thomas, that you spoke; You take the measure of my Stratford folk" [31]).

Auch das Gedicht: "To The Two Rosalinds", das die Vergänglichkeit alles Seienden zum Thema hat, klingt schon in der Überschrift an Shakespeare an.

Aus Thomas Hardy's Romanen seien die Shakespearestellen mit einigen Erläuterungen der jeweiligen Zusammenhänge unter bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt.

Es ist verständlich, daß Hardy häufig solche Stellen aus Shakespeare's Dramen anführt, die sich auf eine ganz bestimmte Sphäre beziehen, auf das Verhältnis von Mann zu Frau. Die Liebe ist bei Hardy in sämtlichen Romanen der höchste Wert, ihr ordnen sich alle übrigen Werte unter. Die zahlreichen Vergleiche der Hardyschen Frauen mit Shakespeareschen Frauengestalten sprechen dafür, daß er in ihm hier seinen unvergleichlichen Meister anerkennt. Wie die Shakespeareschen tragischen Frauengestalten sind auch Hardy's Frauen in erster Linie Geschlechtswesen, sie stehen wie diese unter dem Gesetz der Liebe. Auch bei Hardy nimmt diese in den einzelnen Gestalten die mannigfachsten Erscheinungsformen an: dämonisch und zerstörerisch wie bei Eustacia (Return) und Bathsheba (Far From), launisch und unbeständig wie bei Mrs. Charmond (The Woodlanders) und Elfride (A Pair of Blue Eyes), verführerisch und gemein sinnlich wie bei Ara-

31) Fl. E. Hardy II. S. 198

bella (Jude) oder auch hingebend und selbstlos treu bis über den Tod hinaus wie bei Marty South in "The Woodlanders". Gerade Hardy's Frauengestalten sind aus dem feinsten künstlerischen Einfühlungsvermögen heraus geschaffen, seine tiefe psychologische Innensicht kommt hier sehr stark zur Geltung.

Hardy's Frauen, vor allem Eustacia und Tess, sind den Shakespeareschen ebenbürtig; sie füllen aber durch ihre begrenztere bäuerlich-bürgerliche Lebenssphäre nach außen hin nicht einen so weit gespannten Rahmen. Vor allen anderen Werken Shakespeare's werden "Romeo und Juliet", die Sonnette, "Othello", "Antony and Cleopatra" nach dieser Vergleichsrichtung hin am häufigsten herangezogen, sei es in bezug auf eine Gestalt, eine Situation oder einen Ausspruch in den erwähnten Dramen.

In Hardy's erstem Roman "Desperate Remedies" heißt es von der Heldin an einer Stelle: "It is as Hallam says of Juliet — what little reason you may have possessed originally has all been whirled away by this love" [32]). Im selben Roman werden auch die bekannten Worte aus Shakespeare's 116. Sonnett erwähnt: "Love is not love which alters when it alteration finds" [33]). Dasselbe Zitat begegnet in "Tess" [34]). In "Far From" wird die zentrale Gestalt Bathsheba Everdene mit Desdemona in Beziehung gesetzt [35]). In "The Hand of Ethelberta" heißt es von einer Mädchengestalt: "Like Juliet she had been troubled with a consciousness that perhaps her love for Christian was a trifle forward and unmaidenly" [36]). Eustacia in "The Return" wird in bestimmten Eigenschaften neben Cleopatra gestellt [37]), ebenso die Hauptgestalt aus dem Roman "A Laodicean", von der gesagt wird: "Perhaps it was mere sex, perhaps it was peculiar to a few, that her independence and courage like Cleopatra's, failed her occasionally at the last moment" [38]). Cleopatra wird besonders gern zum Vergleich herangezogen, um die Unberechenbarkeit und den Wankelmut — eine der hervortretendsten Eigenschaften der Hardy'schen Frauen — in ein stärkeres Licht zu rücken. Von Phyllis Grove in "Life's Little Ironies" heißt es auch: "The courage which at the critical instant failed Cleopatra could scarcely be expected of Phyllis Grove" [39]). Dieselbe Gestalt wird auch mit Desdemona verglichen, mit deren Geschick das ihre eine gewisse Ähnlichkeit aufweist: "Like

32) S. 110.
33) S. 244.
34) S. 479.
35) S. 360.
36) S. 14.
37) S. 82.
38) S. 78.
39) S. 166.

Desdemona she pitied him, and learnt his history"[40]). In dem Roman "The Mayor of Casterbridge" werden Rosalind's ermahnende Worte an Phoebe aus "As You Like it"[41]) auf ein ähnliches Liebesverhältnis wie das zwischen Poebe und Sylvius angewandt, Hardy zitiert:

"Mistress, know yourself; down on your knees
And thank Heaven, fasting, for a good man's love."

Ein Zitat aus "Measure for Measure" begegnet in "The Woodlanders", es sind des Herzogs Worte an Lucio: "Love talks with better knowledge, and knowledge with dearer love"[42]). Diese Shakespeareschen Worte sind hier von Hardy aus der Sphäre ihres ursprünglichen Zusammenhanges herausgelöst und auf ein ganz anderes Gebiet übertragen worden. Dieselbe Handhabung erfahren eine Reihe anderer Shakespearestellen bei Hardy[43]). "Measure for Measure" wird auch in "Two on a Tower" herangezogen, um das Moment der starken Versuchung und den leidenschaftlichen inneren Kampf zwischen Pflicht und Neigung zu intensivieren; es heißt hier: "it was with Lady Constantine as with Lord Angelo of Vienna in a similar situation. — Heaven had her empty words only, and her invention heard not her tongue"[44]). Es handelt sich hier um eine wörtliche Entlehnung aus dem zweiten Akt, 4, 1—16 aus Shakespeare's Drama.

In Hardy's Roman "The Well-Beloved", in dessen Mittelpunkt Pierston, der ewige Sucher nach dem Platonischen Schönheitsideal steht, weist die Komposition im Eingange eine auffallende Übereinstimmung mit Shakespeare's "Romeo and Juliet" auf. Hardy führt den Vergleich seiner Charaktere mit den Personen des Shakespeareschen Liebesdramas an verschiedenen Stellen durch. Pierston wird von plötzlicher Leidenschaft zu einem Mädchen erfaßt, dessen Vater dem seinigen verfeindet ist und verläßt darum das Mädchen, das er geliebt hat. Die Parallele zu dem Romeoschicksal wird von Pierston selbst empfunden; er redet seine Geliebte Marcia Bencomb mit Juliet's Namen an: "But hereditary we are mortal enemies, dear Juliet"[45]). Die Übereinstimmung wird auch von ihr gesehen: "Your father is my father's enemy, and my father is mine. Yes, it is so"[46]). Im Gegensatz zu Romeo und Julia führt die überhastete Verlobung der beiden jungen Menschen bald zu kühler Entfremdung: ". . . with a kiss strangely

40) S. 155.
41) III, 5, Z. 57, 58.
42) S. 427; bei Shakespeare III, 2, 163/64.
43) S. 69, in "The Well-Beloved"; "Tess" S. 215.
44) S. 54.
45) S. 45.
46) Ebenda.

cold after their recent ardour, the Romeo of the freestone Montagues went out of the hotel, to avoid even the appearance of coercing his Juliet of the rival house" [47]). Ein ängstliches Wort Juliet's, daß diese bei Romeo's Werbung äußert, dient Hardy zur Charakteristik dieser kurzen Liebesepisode: ". . . Too rank (bei Shakespeare rash), too unadvised, too sudden; Too like the lightning. . ." [48]). Bei der endgültigen Auseinandersetzung zwischen den Verlobten ist Marcia diejenige, die eine Gleichsetzung mit dem Romeodrama vornimmt: "Instead of wedding Rosaline, Romeo must needs go eloping with Juliet" [49]). "The Well-Beloved" ist trotz der frühen Konception des Leitgedankens der letzte Roman, den Hardy geschrieben hat. Im Gegensatz zu der Gewalt des Lebensbejahenden, die durch die Romeotragödie hindurchgeht, kommt die Desillusion und die düstere Weltsicht Hardy's in Marcia's Worten zum Ausdruck: "It was a fortunate thing for the affection of those two Veronese lovers that they died when they did. In a short time the enmity of their families would have proved a fruitful source of dissention; Juliet would have gone to her people, he to his; the subject would have split them as much as it splits us" [50]).

Pierston gibt das restlose Suchen nach dem platonischen Schönheitsideal als ewig unerreichbar auf. Er gelangt zu der letzten Erkenntnis, daß dieses nur in ihm, nicht aber in der Wirklichkeit vorhanden ist und daß das Leben im Grunde eine Täuschung, ein trügerischer Traum ist. Hardy setzt in die Einleitung zu diesem letzten Hauptteil, in dem die Desillusion zum Ausdruck kommt, thematisch das dritte Quartett des 73. Shakespeare-Sonnetts:

> "In me thou see'st the glowing of such fire,
> That on the ashes of his youth doth lie,
> As the death-bed whereon it must expire
> Consum'd with that which it was nourished by."

Hardy hatte einen ungewöhnlich ausgeprägten Sinn für die Zeitlichkeit und Vergänglichkeit alles Seienden, der ihm wie Shakespeare eigen ist. Auch an anderer Stelle sucht er dieser Erkenntnis gerade durch ein Shakespearesches Wort Nachdruck zu verleihen; mehrere Male taucht eine sprachliche Anlehnung an die Metapher aus dem Macbethdrama auf:

> ". . . my way of life
> Is fall'n into the sear, the yellow leaf" [51]);

Hardy sagt in einem Briefe von sich: ". . . if I had not

47) S. 69.
48) S. 68.
49) Ebenda.
50) S. 68.
51) V, 3, 22/23.

fallen into the sere. . ." [52]), und er beendet seine Erzählung "The Three Strangers": ". . . the baby in whose honour they all had met is a matron in the sere and yellow leaf" [53]). Ein ähnlicher Ausspruch begegnet auch im "Mayor of Casterbridge", Seite 388.

An mehreren Stellen wird Shakespeare auch zitiert, um Hardy's Überzeugung von der Nichtigkeit und Kleinheit alles Menschlichen auf der einen Seite und der Feindseligkeit oder bestens Indifferenz der außermenschlichen Gewalten auf der anderen Seite autoritative Gültigkeit zu verleihen. Hiermit deutet sich wieder eine Übereinstimmung zwischen Hardy und dem reifen Shakespeare an, deren Erhärtung dem Hauptteil dieser Arbeit vorbehalten bleiben soll — die Stellung des Menschen im Universum in der Kunst Hardy's und Shakespeare's.

Auch Aussprüche aus Shakespeare's frühen Werken verknüpft er gerade unter diesem Blickpunkt mit seiner eigenen Kunst. In dem Roman "Two on a Tower" empfindet die Hauptgestalt Lady Constantine

> "the world as full of rubs,
> And that my fortune runs against the bias" [54]).

Während es sich hier bei Shakespeare um den Schmerz der Königin über den drohenden Verlust ihres Reiches handelt, begegnen diese Worte charakteristischerweise bei Hardy in einer ganz anderen Sphäre, sie sollen dem Leid der Lady Constantine um ihren Geliebten stärkere Intensität verleihen. Noch ein anderes Shakespearewort aus dem "Hamlet" begegnet in diesem Roman, es wird auch von Lady Constantine geäußert, in der Hardy's persönliche Anschauungen in diesem Werke am stärksten hervortreten: "There is nothing either good or bad, but thinking makes it so" [55]). Bei Shakespeare bricht das Gefühl, daß die außermenschlichen Gewalten den moralischen Wertbestimmungen indifferent gegenüberstehen und diese in der außer- oder überirdischen Welt keine Geltung haben, erst bei dem tragischen Wendepunkt im "Hamlet" durch; bei Hardy ist es schon in diesem frühen Werke da.

In "Tess" bezeichnet Hardy das Leben der Familie Durbeyfield als "a tale told by an idiot" [56]), es ist dieselbe Erkenntnis, zu der Macbeth gelangt ist, nachdem er von seinem Dämon beinahe vernichtet worden ist:

---

52) Fl. E. Hardy, II, S. 257.
53) Wessex Tales, S. 61.
54) Richard II. Akt III, 4, 4—5.
55) Hamlet, II, 2, 259/261.
56) Tess, S. 483.

"Life's but a walking shadow, ...
. . . . it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing" [57]).

Diesem Lebensgefühl gibt Hardy auch mit Shakespeareschen Worten aus dem "Lear" in der Einleitung zu "Tess" Ausdruck; bei der Interpretation des Tragischen in diesem Roman soll jene Stelle und die übereinstimmenden Momente, die "Tess" überhaupt mit dem Leardrama aufweist, eingehender erörtert werden.

Die häufigen Beziehungen, die Hardy in einzelnen Situationen zu Situationen im "Hamlet" herstellt und die Parallelität gewisser Eigenschaften seiner Gestalten mit Hamletschen Figuren sprechen dafür, daß ihm dieses Drama besonders gegenwärtig gewesen sein muß. Er spricht in dem Roman "The Hand of Ethelberta" von Ethelberta's "Hamlet-like fantasticism and defiance of augury" [58]). Von Gabriel Oak in "Far From" heißt es: "Like Guildenstern, Oak was happy in that he was not over happy" [59]). In "The Trumpet-Major" wird ein bedeutungsvolles Ereignis in der Familie Loveday in ihrer Auswirkung mit dem von Hamlet inszenierten Schauspiel am Hofe König Claudius' verglichen. Bei der Enthüllung des wahren Charakters der Braut von Bob Loveday wird an einer Stelle gesagt: "There was a regular collapse of the tea-party, like that of the Hamlet play scene" [60]). Mathilde spielt in dieser alltäglich-bürgerlichen Sphäre eine ähnliche Rolle wie König Claudius am dänischen Hofe. Wie die Königin gedankenlos an ihren zweiten Gatten glaubt und an dem Werthaltigen in ihrem Leben vorübergeht, wendet sich auch Bob Loveday von diesem ab, indem er das Wesen Anne Garland's, die ihn wirklich liebt, nicht erkennt und sich dem Wertlosen in der Gestalt Mathilde's zuwendet. Der Vergleich mit dem "Hamlet" erstreckt sich auch auf die Hauptcharaktere beider Werke. John Loveday, der Trumpet-Major, durchschaut wie Hamlet das sich vor ihm abspielende Schauspiel und hat selbst die schwerste Rolle darin zu spielen.

In "Tess" äußert Clare im Zusammenhang mit Tess' Abstammung: "Some of the wise (old families) even among themselves 'exclaim against their own succession,' as Hamlet puts it; . . ." [61]). Bei Hamlet beziehen sich diese Worte aber auf das Schicksal der Children of the Chapels, Hardy hat auch hier eine Transposition vorgenommen. Auf die Vergleiche aus dem Hamletdrama, in denen Hardy die Lebenshaltung und den

57) Macbeth, V, 5, 26/28.
58) S. 308.
59) S. 168, bei Shakespeare, Hamlet, II, 2, 236.
60) S. 154.
61) S. 215, Hamlet, II, 2, 375/376.

Charakter seines eigenen Vaters und des Giles Winterbourne aus den "Woodlanders" mit der Horatio-Gestalt verknüpft, wurde bereits hingewiesen.

Alle diese Vergleiche, Zitate und wörtlichen Anführungen, die sich bei Hardy aus Shakespeare's Tragödien finden, tun kund, daß er ihn sowohl in der Gestaltung und Darstellung der Charaktere wie auch der Situationen als wortgewaltigen Gestalter menschlicher Mannigfaltigkeit anerkannte.

Daß für ihn bestimmte Shakespearesche Gestalten und Situationen zum Prototyp in der individuellen Vielgestaltigkeit der Menschen und Verhältnisse geworden sind, kommt auch sprachlich an einigen Stellen zum Ausdruck. Er gebraucht z. B. den Namen einer Shakespeareschen Person in adjektivischer Funktion; in "Two on the Tower" spricht er von dem "Caliban shape", der Swithin St. Cleeve zur Erreichung seiner wissenschaftlichen Ziele dienlicher gewesen wäre als seine jugendliche Wohlgestalt, oder in demselben Roman spricht er auch von der "Puck-like idea of mismating his Hermia with this Demetrius" [62]). Es zeigt sich hierin, daß er aus der Reihe der wesentlichen Merkmale, die den Namen Caliban oder Puck anhaften, eines derselben zur wesentlichen Eigenheit überhaupt erhebt — bei Caliban also seine Häßlichkeit.

Shakespeare's Lustspiele werden in Hardy's Romanen kaum berührt. Diese Tatsache ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß Hardy als Tragiker die Shakespeareschen Tragödien weit mehr ansprechen mußten. Erwähnt sei hier nur die auffallende Rolle, die "Love's Labour's Lost" in Hardy's Roman "A Laodicean" spielt. Dieses Lustspiel Shakespeare's wird von den Hauptgestalten des Romans bei einer privaten Festlichkeit aufgeführt; dabei dient Hardy das Theaterspiel als Mittel zur Charakterisierung seiner Hauptpersonen; den einzelnen Schauspielern wird mit den wesentlichen Eigenschaften, die mit ihrer Rolle verbunden sind, ein gewisser Stempel aufgedrückt und zu gleicher Zeit auch das Verhältnis der dramatischen Hauptakteure zueinander anschaulich gemacht. Es handelt sich also wieder um einen Shakespeare-Vergleich, der hier aber in einen weiteren Rahmen gespannt ist. Es werden eine Reihe von Stellen aus "Love's Labour's Lost" zitiert, um die Werbung einer männlichen Hauptgestalt (Lord de Stancy) um den weiblichen Mittelpunkt dieses lustspielartigen Romans darzustellen. Dabei werden von de Stancy Werbeworte aus der Gartenszene in "Romeo and Juliet" eingeflochten, was von den meisten Zuschauern jedoch nicht bemerkt wird. Die beiden Hauptgestalten des Romans betonen verschiedentlich, daß sie gerade dieses Shakespearesche Lustspiel bevorzugen, weil keine Heiraten jenem

62) S. 13 und 301.

lustigen Treiben ein Ende machen. Es ist verständlich, daß dem von Anfang an tragisch eingestellten Th. Hardy "Love's Labour's Lost" zusagen mußte; denn im Gegensatz zu den übrigen frühen Komödien Shakespeare's ist hier der dramatische Raum nicht allein mit der heiteren Stimmung eines lustigen Liebeskrieges gefüllt, sondern eine harte, grausame Wirklichkeit bereitet dem romantischen Liebesspiel ein plötzliches Ende, dadurch, daß der zwar außerhalb der Handlung liegende Tod des Königs von Frankreich die Prinzessin zurückruft. Die enge Verbindung von Heiterkeit, Komik und nachdenklichem Ernst in diesem Lustspiel mußte für Th. Hardy — in dessen Kunst das gleiche Gestaltungsprinzip herrscht — einen besonderen Reiz ausüben. (Auf dieses Moment in Hardy's Gestaltungsweise wird auf S. 28—29 näher eingegangen werden.) Die wenigen übrigen Erwähnungen Shakespearescher Lustspiele in Hardy's Romanen geben über des Dichters Verhältnis zu Shakespeare vom tragischen Gesichtspunkte aus keinen weiteren Aufschluß.

2. KAPITEL.

§ 1.

Hardy's Philosophie.

Da die vorliegende Untersuchung sich hauptsächlich mit dem Problem und der Gestaltung des Tragischen bei Th. Hardy befassen soll, sei zunächst auf Hardy's Weltanschauung und Lebensgefühl eingegangen, da diese die spezielle Gestaltung des Tragischen bei ihm begründen.

Für Th. Hardy ist die Grundlage aller Erscheinungen, das wahrhaft Seiende, das autonome Wollen, das er in seinem großen Versepos "The Dynasts" als "Immanent Will" bezeichnet. Dieser "Will" liegt ebenso der anorganischen Natur wie der organischen zugrunde. Er ist in dauernder sinnloser Bewegung. Hardy hält das Wort "Will" selbst nicht für geeignet genug, um das auszudrücken, wofür er jedoch keine bessere Bezeichnung finden kann. Er gibt an einer Stelle aber eine Definition, nach der "Will" gleich "a vague thrusting or urging internal force in no predetermined direction" [1]) bedeuten soll. Zur Verdeutlichung des Wesens dieses "Will" oder "Prime Mover" oder "First Cause", wie er ihn auch bezeichnet, sei zunächst hervorgehoben, daß er erstens seiner selbst nicht bewußt, daher ohne Verantwortung ist und zweitens kein anderes Ziel zu haben scheint, als sich der Materie unter Verdrängung der bisherigen Kräfte zu bemächtigen: "to alter evermore Things from what they were before" [2]). Eine Notiz vom Jahre 1896 berichtet von dem Plan: "To cry out in a passionate poem that (for instance) the Supreme Mover or Movers, the Prime Force or Forces must be either limited in power, unknowing, or cruel — which is obvious enough, and has been for centuries . . ." [3]). Eine andere Bemerkung vom Jahre 1914 spricht am deutlichsten Hardy's Vorstellung vom Seinsgrunde aus: ". . . that the never-ending push of the Universe was an unpurposive and irresponsible groping in the direction of the least resistance." Diese Auffassung, sagt der Dichter, "might possibly be the real truth" [4]).

Ein anderer Wesenszug des "Immanent Will" ist seine Amoralität und damit seine völlige Indifferenz der mensch-

1) Fl. E. Hardy. II, S. 124.
2) The Dynasts S. 518.
3) Fl. E. Hardy, S. 57/58, Bd. II.
4) Fl. E. Hardy, S. 166 Bd. II.

lichen Wertwelt gegenüber. An einer Stelle nennt er das Weltall "Nonchalant universe" [5]). Diese Auffassung klingt durch sein gesamtes Werk; ganz prägnant formuliert er sie einmal: "The said Cause is neither moral nor immoral, but unmoral, 'loveless and hateless' I have called it, 'which neither good nor evil knows' — etc.; etc." [6]). Zuweilen steigert sich die Indifferenz jener Mächte in Hardy's Vorstellung bis zur Schlechtigkeit, Übelwollen und Feindseligkeit. — Immer aber sind sie blind und erkenntnislos den menschlichen Normen gegenüber. Mit Vorliebe greift der Dichter zu einem physikalischen Bilde, um seine Vorstellung jener ersten Ursache zu verdeutlichen. Das Universum ist ein Automat, "an imperfect machine, and that to do good with an ill-working instrument requires endless adjustment and compromises" [7]). Diese automatische Bewegung setzt sich im Menschen fort; Hardy schreibt einmal: "I often view society gatherings, people in the street, in a room, or elsewhere, as if they were beings in a somnambulistic state, making their motions automatically — not realizing what they mean" [8]). (Realize im Sinne des Oxford Dictionary: To conceive as real, to apprehend clearly or in detail). Diese Auffassungsweise wird in "The Dynasts" in den Mittelpunkt gehoben und zum System verarbeitet. Sie findet sich aber auch schon in "Jude", hier aber ziemlich isoliert und mit einer anderen Anschauung verbunden, der Erschaffung der Welt in einem traumartigen, schlafwandlerischen Zustande [9]).

Diese Vorstellung eines somnambulistischen Zustandes dehnt Hardy nicht nur auf den "Immanent Will", sondern auch mit Vorliebe auf den Menschen aus. Nur verbindet sich in "Tess" bei dem schlafwandelnden Angel mit dem Unbewußten seiner Handlung etwas Zweck- und Sinnvolles [10]). Welche Ausdrucksformen auch das Hardy sche Weltbild annimmt, als erstes Prinzip steht für ihn die nicht verstandes- und vernunftmäßige Beschaffenheit des Seinsgrundes fest. Er bekennt von sich: "My own interest lies largely in non-rationalistic subjects, since non-rationality seems, so far as one can perceive, to be the principle of the Universe. By which I do not mean foolishness, but rather a principle for which there is no exact name, lying at the indifference point between rationality and irrationality" [11]). Dieses Weltbild kleidet die dichterische Phantasie Th. Hardy's in den Wessexromanen

---

5) Fl. E. Hardy, S. 179, Bd. II.
6) Fl. E. Hardy, S. 217 Bd. II.
7) Fl. E. Hardy, I S. 160.
8) Ebenda S. 241 Bd. I.
9) S. 409.
10) "Tess", Chapter 37.
11) Fl. E. Hardy, II, S. 90.

in die mannigfachsten Formen. Er bezeichnet seine Vorstellung vom "Immanent Will" einmal als "Ultimate causality", ein anderes Mal als "Chance", ein drittes Mal als "Nemesis" oder als "Heaven", "Colossal Prince of the Universe", "President of the Immortals", "Gods". Die Vorstellung eines persönlichen Gottes lehnt er entschieden ab. Er sagt, es wäre vielleicht besser, an die Stelle des christlichen Gottesbegriffs der Allmacht, Allgüte, Allwissenheit die Theorie eines "Goodless-and-Badless God" [12]) zu setzen, um die Menschheit zu vervollkommnen. Der Gottesbegriff sei sinnentleert und hätte in der heutigen Zeit seine eigentliche Bedeutung eingebüßt. "Fifty meanings attach to the word 'God' nowadays, the only reasonable meaning being the Cause of things, whatever that cause may be. Thus no modern thinker can be an atheist in the modern sense, while all modern thinkers are atheists in the ancient and exploded sense" [13]).

Hardy hat immer wieder betont, daß er seine Weltanschauung keinesfalls als philosophisches System, sondern als Produkt seiner dichterischen Phantasie betrachtet wissen wolle. Was man allgemein unter meiner "philosophy" versteht, sagt er, ist ". . . only a confused heap of impressions, like those of a bewildered child at a conjuring show" [14]).

Er empfand es in seiner ganzen Schaffenszeit als persönliches Verhängnis, nicht als Dichter, sondern fast immer als Philosoph betrachtet zu werden.

§ 2.

Welche Stellung hat der Mensch innerhalb dieses Weltbildes, und wie ist er beschaffen?

Der Hardysche Mensch ist unharmonisch, zerrissen in einem ewigen Kampfe zwischen "heart": "reason" [15]), "desire": "duty" [16]), "emotion": "self-control" [17]), "instincts": "formalities of existence" [18]), "heart": "conscience" [19]), "inclination": "prudence" [20]), "impulse": "reserve" [21]). Diesen Widerspruch hat die Natur in ihn hineingelegt, es ist der Grundmangel, die Grundschuld der Schöpfung in bezug auf den Menschen.

---

12) Ebenda, S. 175.
13) Ebenda, S. 176.
14) Ebenda, S. 219.
15) Two on the Tower, S. 253.
16) The Hand of Ethelberta, S. 181.
17) The Return, S. 139.
18) Two on the Tower, S. 52.
19) Ebenda, S. 119.
20) Ebenda.
21) Ebenda, S. 119.

Hardy glaubt, daß die Menschen "have reached a degree of intelligence which Nature never contemplated when framing her laws, and for which she consequently has provided no adequate satisfactions" [22]), oder wie er an anderer Stelle sagt: "A woeful fact — that the human race is too extremely developed for its corporeal conditions, the nerves being evolved to an activity abnormal in such an environment . . . It may be questioned if Nature, or what we call Nature, so far back as when we crossed the line from invertebrates to vertebrates, did not exceed her mission. This planet does not supply the materials for happiness to higher existences . . ." [23]). Diese Anschauung vom Menschen ist das Resultat, das sich für Hardy aus dem Versuch ergibt, die Geisteserrungenschaften des modernen Zeitalters mit dem Glauben zu vereinigen. Für ihn kann sich als Resultat nichts anderes ergeben als Widerspruchsfülle und Sinnlosigkeit auf der einen Seite und Auflehnung und bitterer Vorwurf auf der anderen Seite jenen Mächten gegenüber, die er für die So-Beschaffenheit des Menschen verantwortlich macht. Er nennt das Dasein daher auch "an arch dissembler" [24]), dem der Mensch zum Opfer gefallen ist. Er sagt: "After infinite trying to reconcile a scientific view of life with the spiritual and the emotional, so that they may not be interdestructive I come to the following general Principles: Law has produced in man a child who cannot but constantly reproach its parent for doing much and yet not all, and constantly say to such parent, that it would have been better never to have begun doing than to have overdone it undecisively, that is, than to have created so far beyond all apparent first intention without mending matters by a second intent, an execution to eliminate the evils of the blunder of overdoing. The emotions have no place in a world of defect and it is a cruel injustice that they should have developed in it" [25]).

Im Menschen tritt dieses Prinzip der im Universum herrschenden Zerspaltung und Disharmonie am eminentesten in die Erscheinung.

Der Mensch ist sich jedoch des ihm innewohnenden Zwiespaltes nicht bewußt. Er lebt in einer dauernden Selbsttäuschung. Seine Vernunft läßt ihn glauben, er sei willensfrei, in Wirklichkeit wird er von dem zweck- und ziellosen "Will" getrieben. Dieser ist und bleibt stets das Primäre und Fundamentale und behauptet durchaus den Vorrang gegenüber der menschlichen Bewußtheit, die ihm gegenüber durchweg als das Untergeordnete, Bedingte, Sekundäre erscheint.

---

22) Fl. E. Hardy, I. S. 213.
23) Fl. E. Hardy, I, S. 285.
24) Ebenda, S. 231.
25) Ebenda, S. 192.

Es gibt bei Th. Hardy darum keine Willensfreiheit, das Schicksal nimmt in seiner Erkenntnislosigkeit auf das menschliche Geschehen keine Rücksicht. Doch ist in gewisser Einschränkung die Möglichkeit eines bestimmten Maßes menschlicher Willensfreiheit zugegeben. Hardy erklärt im Anschluß an seine Auffassung über den sich seiner selbst unbewußten "Will", der im All west: "This theory, too, seems to me to settle the question of Free-will v. Necessity. The will of a man is, according to it, neither wholly free nor wholly unfree. When swayed by the Universal Will (which he mostly must be as a subservient part of it) he is not individually free; but whenever it happens that all the rest of the Great Will is in equilibrium, the minute portion called one person's will is free . . ."[26]. Zu einer entscheidenden Beeinflussung des Daseinsverlaufes reicht diese "minute portion called one person's will" nicht aus. Der Mensch der Hardy'schen Wessexromane ist unfrei und bloßes Werkzeug in der Hand der in bezug auf ihn blinden Mächte.

Aber wie kann aus diesem vernunft- und erkenntnislosen Urgrunde, auf den alle Erscheinungen bei Hardy zurückgehen, menschliche Bewußtheit und menschliche Erkenntnis zustande kommen?

Wenn Hardy's "Immanent Will", wie der Name zu besagen scheint, wirklich immanent, also in und nicht jenseits der Erscheinung liegen soll, müßte er auch das Schicksal der Erscheinungen teilen, in denen er sich manifestiert. (Ebenso wie der immanente Monismus des Renaissancezeitalters das Göttliche nicht außerhalb oder über die Welt der Erscheinungen verlegte, sondern in die Erscheinung selbst, in ihren Brennpunkt, den Menschen.) Sofern bei Hardy die Erscheinungen als Manifestationen des "Immanent Will" zur Erkenntnis gelangen, müßte dieser selbst auf Grund seines immanenten Charakters sich auch in ihnen erkennen[27]. Für Hardy löst sich dieser Widerspruch in einer eigentümlich erscheinenden Art. Er denkt sich die Entstehung der Erkenntnis in dem an sich erkenntnislosen Seinsgrunde als ein Geschehen, das dem gewisser gesetzmäßiger Prozesse innerhalb der Chemie oder Physik analog ist[28]. Hardy sieht also selbst den ursprünglichen Widerspruch, der in seinem Weltsystem liegt. In ähnlich merkwürdiger Art findet er die Lösung. Er gibt sich der vagen Hoffnung hin, daß der bisher allein zum Bewußtsein gelangte Mensch in fernen Zeiten möglicherweise einmal die allgemeine Notwendigkeit durchbrechen wird und sich freimacht, daß also das, "what has already taken place in a fraction of the whole (i. e. so much of

---

26) Fl. E. Hardy, II, S. 125.
27) Vergl. auch Hertha Korten, The Dynasts, S. 57.
28) Fl. E. Hardy, II, S. 219.

the world as has become conscious) is likely to take place in the mass; and there being no Will outside the mass — that is, the Universe — the whole Will becomes conscious thereby: and ultimately, it is to be hoped, sympathetic" [29]). Er nennt seine Anschauung "evolutionary meliorism" [30]) und äußert sich darüber ausführlich in seinem Tagebuch [31]). Er sagt dort, vielleicht werde die Erkenntnis einmal über die menschliche Sphäre hinausgreifen in weitere Sphären, um schließlich auch den Kern der Dinge und damit die gesamte Materie zu durchdringen. Das Vertrauen auf die Erlösung des Weltgrundes durch den Menschen bricht in Hardy's Altersjahren durch das Erlebnis des Weltkrieges zusammen. Sein schwacher Glaube an die Möglichkeit einer fundamentalen letzten Weisheit im Walten des Seins geht damit verloren. Das Ereignis des furchtbaren Krieges und all' seiner Sinnlosigkeiten läuft seiner Auffassung nach auch der Annahme einer gewissen Bewegungsfreiheit des menschlichen Willens so zuwider, daß er mehr denn je von der Überzeugung durchdrungen ist, "that the never-ending push of the universe was an unpurposive and irresponsible groping in the direction of the least resistance" [32]).

Im letzten Grunde ist in Hardy's Weltauffassung die menschliche Erkenntnis "unneeded in the economy of Vitality" [33]), und sie verdankt ihr Dasein einer "luckless tragic Chance".

§ 3.

Lebensgefühl.

Hardy's Lebensgefühl bleibt — entsprechend seiner Weltschau — immer gleich düster, entsagend, tragisch. Es geht im Grunde über die Grenzen seines Vermögens hinaus, einen anderen Aspekt auch nur zu begreifen. "If you look beneath the surface of any farce you see a tragedy; and, on the contrary, if you blind yourself to the deeper issues of a tragedy you see a farce" [34]). Vor seinen Augen rollt sich das Getriebe Londons ab und stellt sich ihm so dar: "people in this tragedy laugh, sing, smoke, toss off wines, etc. . . ., and yet are playing their parts in the tragedy just the same . . . All are caged birds; the only difference lies in the size of the cage. This, too, is part of the tragedy" [35]).

---

29) Fl. E. Hardy, II, S. 125.
30) Einleitung zu den Late Lyrics and Earlier, 1922.
31) Fl. E. Hardy, II, S. 270.
32) Fl. E. Hardy, II, S. 166.
33) The Dynasts, S. 100.
34) Fl. E. Hardy, I. S. 282.
35) Ebenda, S. 224.

Mit Vorliebe vergleicht Hardy in seinen Romanen das menschliche Leben mit einem Schauspiel, einer Tragödie, in der jeder seine Rolle zu spielen hat[36]). In "The Dynasts" führt sogar der "Immanent Will" das Napoleondrama zu seinem eigenen Vergnügen auf und ist auch sein eigener Zuschauer. Wir werden unwillkürlich an Shakespeare erinnert, bei dem sich in seinen reifen Werken ebenfalls Vergleiche aus der ihm ureigensten Lebenssphäre, der Bühne, finden, z. B. in "As You Like It":

"All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances; . . ."[37])

und im "Macbeth", wo die verzweifelten Worte gesprochen werden:

"Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; . . ."[38])

Wie umfassend schon die düstere Weltschau des jungen Hardy ist, belegt eine Bemerkung des 26jährigen: "A man would never laugh were he not to forget his situation, or were he not one who never has learnt it. After risibility from comedy, how often does the thoughtful mind reproach itself for forgetting the truth? Laughter always means blindness"[39]).

Nach Hardy's Auffassung ist es daher ein Mangel, wenn im dichterischen Werk die allem Menschlichen zugrundeliegende Tragik — selbst in der Komödie — nicht ent- oder aufgedeckt wird[40]).

Alle Versuche, den richtigen Aspekt des Lebens zu erfassen und allem Schmerz und Leid aus dem Wege zu gehen, enden in dem Ergebnis, noch während des Lebens mit dem Leben abzuschließen: "I have attempted many modes (of finding it). For my part, if there is any way of getting a melancholy satisfaction out of life it lies in dying, so to speak, before one is out of the flesh, . . . To think of life as passing away is a sadness; to think of it as past is at least tolerable"[41]).

Was er von seinem Gedichtbande "Moments of Vision and Miscellaneous Verses" sagt: "They mortify the human sense of self-importance by showing, or suggesting, that human beings are of no matter or appreciative value in this nonchalant universe"[42]), gilt für sein Gesamtschaffen.

---

36) The Trumpet Major, S. 337, und The Mayor of Casterbridge, S. 388.
37) II, 7, 139 ff.
38) V, 5, 24 ff.
39) Fl. E. Hardy, I, S. 148.
40) Ebenda, Bd. II, S. 257.
41) Fl. E. Hardy, I, S. 275.
42) Ebenda, II, S. 179.

Und doch steht sein Glaube an den Menschen und die menschliche Wertwelt unerschütterlich fest. — Das ist dasjenige, was ihn von den Pessimisten im eigentlichen Sinne unterscheidet. Th. Hardy hält den Menschen trotz aller seiner Fehler für unendlich besser als das Weltwesen. Er empfindet eine übergroße Liebe und inniges Mitleid mit der geknechteten Menschheit und sucht nach einem Trost in dieser Tragödie: "Let us magnify good works, and develop all means of easing mortals' progress through a world not worthy of them" [43]). In seinen Romanen zeigt er die Schäden und Mängel innerhalb der menschlichen Gesellschaft auf, um durch diese Spiegelung zu einer Besserung und Vervollkommnung in den Beziehungen der Menschen und Geschlechter untereinander beizutragen.

Der Mensch steht im Brennpunkt des Hardy'schen Weltbildes in den Wessexromanen, und das höchste Ziel seiner Kunst ist ihm das Studium der menschlichen Seele. Browning's Wort: "Incidents in the development of a soul, little else is worth study" [44]) gilt uneingeschränkt als erstes Prinzip seiner eigenen Kunst. Der Mensch steht Hardy sittlich hoch über der Macht, die das Dasein bewegt und ihn in der Schicksalssphäre gefangen hält. Im Menschen, in der menschlichen Liebe, offenbart sich Hardy das Höchste, das Göttliche. In den "super-human-hours" der frühesten Morgendämmerung wird Angel das Göttliche in Tess sichtbar. Tess selbst wird zur Verkörperung des weiblichen Prinzips überhaupt erhoben, sie wird "one sex, condensed into one typical form" [45]).

Hardy verkennt auch nicht die Tendenz des Lebens zu Freude und Genuß: "Thought of the determination to enjoy. We see it in all nature, from the leaf on the tree to the titled lady at the ball . . . It it aschieved, of a sort, under superhuman difficulties . . . Even the most oppressed of men and animals find it, so that out of a thousand there is hardly one who has not a sun of some sort for his soul" [46]).

Es bleibt ersichtlich, daß diese Zuversicht bei Hardy jedoch nur in einzelnen Momenten erscheint und an seiner Grundhaltung dem Leben gegenüber keinen wesentlichen Anteil hat.

§ 4.

Hardy's tragische Weltschau.

Auf Grund dieser Welt- und Lebensschau ist das menschliche Dasein eine einzige Tragödie, die schon im Wesen und der

43) Ebenda, S. 121/122.
44) Fl. E. Hardy, I, S. 292.
45) Tess, S. 169.
46) Fl. E. Hardy. I, S. 278.

Beschaffenheit der Welt begründet liegt.

Die moderne Auffassung des Tragischen wird von Scheler folgendermaßen definiert: „Es gehört zu einem der Wesensmerkmale unserer Welt, daß der kausale Verlauf der Dinge auf die in ihm erscheinenden Werte keine Rücksicht nimmt und die Forderungen, welche die Werte an den Fortgang ihrer Entfaltung oder Entwicklung des Geschehens in der Richtung auf ein Ideal stellen, dem Kausalablauf gegenüber wie nicht vorhanden sind" [47]). Dem entspricht als ergänzende Forderung eine Definition, die Hardy von der Tragödie gibt: "A tragedy exhibits a state of things in the life of the individual which unavoidably forces some natural aim or desire of him to end in a catastrophe when carried out" [48]), wobei "unavoidably forces" dem causalen Verlauf bei Scheler entspricht, und "aim and desire" den Scheler'schen Forderungen der Wertwelt parallel zu setzen ist. An anderer Stelle sagt Hardy: "The best tragedy — highest tragedy in short — is that of the Worthy encompassed by the Inevitable" [49]).

Eine entscheidende Abweichung von der Scheler'schen Auffassung des Tragischen besteht darin, daß für Hardy das Tragische nicht ein wesentliches Element im Universum, sondern das Wesenselement überhaupt ist. Denn da die kausalen Kräfte für ihn (Immanent Will) speziell das Übergewicht haben gegen die rein zufällig vorhandenen ihnen untergeordneten Werte, die ihr Dasein einer "luckless tragic chance" verdanken, ist die Tragik bei Hardy zwingende Notwendigkeit. Sie ist schon mit der bloßen Existenz des Menschen gegeben. Es bedarf keiner außergewöhnlichen Schuld von Seiten des Menschen, um die im Dasein fundierte Tragik auszulösen. Hardy erhebt zum Dominierenden, was bei Scheler nur eine Erscheinungsform des Tragischen unter anderen Erscheinungsformen ist. Scheler sagt: „Im ausgesprochensten Sinne tragisch ist es daher, wenn ein und dieselbe Kraft, die ein Ding zur Realisierung eines hohen positiven Wertes gelangen läßt, auch im Verlaufe dieses Wirkens selbst die Ursache für die Vernichtung eben dieses Dinges als Wertträger wird" [50]). Das trifft in besonderem Maße auf die Gestaltung des Tragischen bei Hardy zu. Gerade das, was die tragischen Helden Hardy's auszeichnet, das bewußte Erleben ihres eigenen Ich und das Gestaltenwollen der erlebten Werte, gereicht ihnen zum Unheil und Verderben. Ihr Verhältnis zu den höheren Werten des Lebens unterscheidet sie gerade von der Herde der Erdgebundenen in Hardy's Romanen, die mit der Selbstverständlichkeit des

47) Scheler, Zum Phänomen des Tragischen, S. 251.
48) Fl. E. Hardy, I, S. 239.
49) Ebenda, II, S. 14.
50) Scheler, Zum Phänomen des Tragischen.

vegetativen Daseins ungetrübt in engster Naturverbundenheit dahinleben, und deren Sinne nur auf das Ringen um Nahrung und Obdach, auf die Reflexe der animalischen Triebe gerichtet sind. Jene wenigen Andersgearteten verstricken sich in ein Netz von Konflikten, die ihnen erspart geblieben wären, wenn das Schicksal sie nicht mit feineren, empfindlicheren Organen für den Lebenskampf und einem festen Glauben an die Realisierbarkeit ihrer Werte ausgestattet hätte. Es genügt bei Hardy "an aspiration towards a little goodness or greatness of heart" [51], um das Leben des Einzelnen zu einer Tragödie zu gestalten.

Unter keinem anderen Aspekt vermag Hardy das Leben zu sehen als in diesem eigenartigen Gegenspiel von Werten und Kräften, wobei in jedem Falle die Wertwelt dem kausalen Verlauf der Dinge unterliegen muß. Dieser inneren Blick- und Fühlensrichtung ist Hardy vom Anfang seines Schaffens — ja Lebens — bis zum Ende gefolgt.

51) Fl. E. Hardy, II, S. 72.

KAPITEL 3.

§ 1.

Die dramatische Gestaltungsweise in Hardy's tragischen Wessex-Romanen.

Es soll jetzt zunächst auf die äußere Form der tragischen Romane Th. Hardy's eingegangen werden. Sein tragisches Weltgefühl drängt ihn zu einer möglichst dramatischen Gestaltung.

Der Eindruck des Dramatischen wird durch verschiedene Momente hervorgerufen, zunächst durch die kurze Zeitspanne, in der sich die meisten Hardy'schen Romane abspielen, in "The Return" zwanzig Wochen, in "The Woodlanders" nicht viel mehr als ein Jahr, und auch die übrigen Romane geben nur einen kurzen Ausschnitt aus dem Dasein der Helden.

Auch der eng begrenzte Schauplatz erhöht den dramatischen Eindruck. Es ist oft nur ein Dorf oder eine Stadt oder ein paar Dorset Hügel oder ein Ausschnitt der Egdon Heath wie in "The Return". Niemals ist er jenseits der engen Grenzen des südwestlichen Englands, des sogenannten Königreich Wessex der frühen Jahrhunderte. In enger organischer Einheit sind die Menschen mit ihren Schicksalen in diese Landschaft hineingestellt wie agierende Figuren auf eine Bühne.

Fast ausschließlich könnten Hardy's Romane in Akte eingeteilt werden, von denen ein kurzes Vor- oder Nachspiel zu trennen ist. In "The Return" und "The Mayor of Casterbridge" ließe sich das am leichtesten durchführen. Die einzelnen Bücher oder Kapitel gliedern sich wieder in Szenen und zwar in solche, die von den dramatischen Hauptakteuren gefüllt sind und andere, in denen Nebenpersonen in den Vordergrund treten. Es sind Gruppen von einfachen Arbeitern und Handwerkern in diesen Nebenszenen, die sich schon durch ihren Dialekt von den übrigen abheben. Bei der Gestaltung dieser Szenen, die mit großer Regelmäßigkeit in jedem einzelnen Roman wiederkehren, läßt Hardy die komische Note hindurchklingen, wie sie auch in Shakespeare'schen Tragödien begegnet. Diese dient dazu, die Tragik der Haupthandlung zu kontrastieren und dadurch noch stärker hervortreten zu lassen. In diesem unmittelbaren Wechsel und Nebeneinander von Ernstem und Traurigem, Tragik und Komik offenbart Hardy's Kunst eine Grundeigentümlichkeit des Seins, das dieses schroffe Nebeneinander auch duldet.

Besonders charakteristische Beispiele für dieses Gestaltungsprinzip des Kontrastes finden sich am häufigsten in "Far from the Madding Crowd" (Chap. 40—44) und in "The Mayor of Casterbridge".

Zu gleicher Zeit bilden diese ländlichen Szenen eine Art Entspannung vor und nach den tragischen Höhepunkten der Handlung. In den meisten Fällen führen sie diese nicht fort; aber sie spiegeln und erläutern sie von einer anderen Seite her. Zwischen diesen Vertretern der niederen Sphäre des Lebens und den tragischen Hauptpersonen besteht eine organische Verbundenheit, keineswegs dienen sie allein zur malerischen Ausschmückung der Erzählungen. Sie sind der stimmunggebende Hintergrund, von dem sich die Hauptgestalten abheben; gewissermaßen erfüllen sie die Funktion des griechischen Chors. Mit ihren Sprichwörtern, Wortspielen, Anekdoten, Dialogen und Bemerkungen begleiten sie das Ergehen der Hauptgestalten.

Die Einführung dieser chorartigen Handwerker und Arbeitergruppen bewirkt eine Scheidung von aktiver Handlung und Reflexion; durch diese Absonderung werden die tragischen Gestalten mit größerer dramatischer Kraft ausgerüstet; denn die Hauptgeschehnisse verdichten sich dadurch zu packenden Situationen, die wie etwas Geschautes im Gedächtnis bleiben. Auch dies ist eine der Ursachen, die dazu beitragen, den Eindruck des durchaus Dramatischen in Hardy's Wessexromanen hervorzurufen. Durch den außerordentlich häufigen Dialog wird auch die Bewegtheit der Sprache gesteigert; in seinem Frühschaffen begegnen sogar szenische Randbemerkungen in Klammern, (z. B. in "The Return" S. 389), damit die Wechselrede keine Unterbrechung zu erfahren braucht.

Trotz der Funktion, die Hauptpersonen durch die Höhen und Tiefen ihres Lebens zu begleiten, sind die einzelnen Glieder dieser verschiedenen Chöre echte, lebenswahre Gestalten. Da ist z. B. in "A Pair" William Worm, dem der Kopf immer brummt, als ob Fische darin schmorten, und der deshalb die Vorsehung anklagt und in demselben Roman der Schweineschlächter, der weise Reden über den Charakter der Schweine führt oder die groteske Gestalt des Thomas Leaf, der sich überall mit den Worten einführt: "I never had no head," um sich gewissermaßen für sein Dasein zu entschuldigen. Man wird bei diesen Szenen ländlicher Unterhaltung an Shakespeare erinnert, an die Atmosphäre eines Corin und Silvius in "As You Like It". Hardy war sich der inneren Verwandtschaft seiner Landleute mit den Shakespeareschen Hirten und niederem Volke bewußt und hat sie in seinem Aufsatz "The Dorsetshire Labourer" erwähnt. Er sagt hier u. a.: ". . . the humours of the peasantry of Shakespeare's country have

a marked family relationship with those of Dorset men; . . ." [1]). Ein sprachlicher Unterschied ist kaum bemerkbar; doch der Geist, aus dem sie geboren sind, unterscheidet sie. Das Shakespearesche Volk, selbst die Hirten, hat einen leicht beweglichen Sinn und einen schnelleren, lebhaften Witz. Sogar in ihrer Dummheit sind sie flink, gewandt und possenhaft. Bis in die unterste Sphäre spiegelt sich bei Shakespeare das für das Zeitalter der Renaissance bezeichnende verschwenderische Übermaß an Lebenskräften, das den Hardyschen Menschen fehlt.

Sie sind ernst, schwerfällig, viel ruhiger und bedächtiger, innerlich als nach außen hin. Sie haben es nicht nötig, sich durch viele Worte und Gebärden verständlich zu machen, da sie ihre Gefühle und inneren Bewegungen einander von den Gesichtern ablesen können. Sie reflektieren schon die Wesensart vieler Hardyscher Hauptgestalten; es sei darum ein geradezu charakteristischer Dialog auch aus dieser niederen Sphäre angeführt:

"Yes; Geoffrey Day is a clever man if ever there was one. Never says anything: not he."
"Never."
"You might live wi' that man, my sonnies, a hundred years, and never know there was anything in him."
"Ay; one o' these up-country London ink-bottle fellers would call Geoffrey a fool."
"Ye would never find out what's in that man: never. Silent? ah, he is silent! He can keep silence well. That man's silence is wonderful to listen to" [2]).

(Es wäre lohnend, in einer gesonderten Untersuchung die Hardyschen Landleute dem niederen Volke der Shakespeareschen Tragödien gegenüberzustellen, nicht allein in bezug auf die Funktion beider im Rahmen der Werke, sondern auch in ihrem Verhältnis als Komplementärfiguren der tragischen Hauptgestalten!)

Je düsterer und tragischer jedoch der Grundton der Romane wird, umso weniger Raum bleibt für den Witz und Humor dieser Landleute, und in "Jude" findet er gar keine Stelle mehr.

Auch die Tatsache, daß fast sämtliche Hardyschen Romane über die Bühne gegangen sind, spricht für seine dramatische Gestaltungsweise. "Tess" wurde in London mehr als hundertmal nacheinander im Barnes Theatre und später im Garrick Theatre gespielt [3]). Die Schauspieler der "Tess" erschienen dar-

1) Life and Art, S. 39.
2) Under the Greenwood Tree, S. 119.
3) Fl. E. Hardy, S. 240.

auf Hardy zu Ehren in Max Gate und veranstalteten in seinem geräumigen Wohnzimmer eine Aufführung dieses Werkes, da Hardy aus Altersschwäche nicht mehr imstande war, persönlich der Aufführung in London beizuwohnen. An jenem Abend sprach er von Tess selbst, als wenn sie leibhaftig gelebt, als wenn er sie genau gekannt und sehr gern gehabt hätte.

Selbst einige kleinere Novellen Hardy's sind als Einakter dramatisiert worden. "The Mayor of Casterbridge" wurde 1921 sogar verfilmt.

§ 2.

Der Zufall als äußerer Gegenspieler in der Gestaltung des Tragischen.

Ehe die Hardy's Werken zugrundeliegende immanente Tragik dargelegt wird, soll zunächst auf die äußeren Erscheinungsbedingungen in der Gestaltung des Tragischen eingegangen werden. Hardy unterscheidet hier zwei Möglichkeiten, er sagt:

"Tragedy may be created by an opposing environment either of things inherent in the universe, or of human institutions. . ." [4]).

Beide Gestaltungsmöglichkeiten treten in Hardy's Werken in Erscheinung, eine strenge Scheidung läßt sich nicht vornehmen. Die Schicksalsmächte selbst werden zwar immer wieder für die menschliche Tragik verantwortlich gemacht, doch der menschlichen Gesellschaft mit ihren starren Standeseinteilungen und Vorurteilen, die wie Gesetze eingehalten und gehandhabt werden, wird auch ein Teil der Schuld zugeschoben. In Hardy's Frühschaffen spielen diese Dinge aber nur eine geringe Rolle, da liegt die Tragik fast allein in jenen unfaßlichen Mächten beschlossen, die das menschliche Sein bewegen und gestalten.

Ungehemmt kommen diese irrationalen Mächte im Zufall zur Wirksamkeit. Der Zufall ist bei Hardy zunächst mit einer sehr wichtigen Funktion ausgestattet. Hardy macht ihn vollkommen von der Macht jener blinden, willkürlichen, rätselhaften "First Cause" abhängig. In dem planlosen Zusammenspiel von Ursachen spiegelt der Zufall den Seinsgrund selbst wider. Boshaft spielt er den Menschen übermütige Streiche. Er wartet nur auf eine kleine Anfangsschuld, um den Menschen dann in eine ungeheuer große Schuld hineinzuziehen. In Hardy's Roman "A Pair Of Blue Eyes" fällt dieses Prinzip noch stärker auf als in allen übrigen Werken. Die weltanschauliche Interpretation liegt hier allein im Zufall. Reflexionen über die Be-

4) Fl. E. Hardy, II, S. 44.

schaffenheit des Universums, wie sie später begegnen, fehlen gänzlich. Äußere Geschehnisse, Zufälle, ironisch wirkende Wiederholungen von Situationen häufen sich. An den entscheidendsten Wendepunkten macht sich ein jähes Abbrechen bemerkbar. Gerade die besten Entschlüsse und sorgfältigsten Berechnungen werden durch einen geringfügigen Zufall zunichte gemacht. Die Intensität tragischer Ironie erreicht an einer Stelle dieses Romans ein Maximum, die Veranschaulichung des grausamen Schicksals wird hier ins Symbolische gedrängt. In der Furcht, den Mann zu verlieren, den sie liebt, ruft Elfride, die zentrale Gestalt dieses Romans, aus: "Thou hast been my hope and a strong tower for me against the enemy" [5]), und darauf stürzt der vor beider Augen aufragende Kirchturm von Endelstow zusammen. Am Ausgang des Romans "A Pair" fallen alle Ereignisse zusammen und beschwören das Verhängnis herauf. Nach ihren traurigen Erlebnissen flüchtet Elfride sich schließlich wie ein gehetztes Wild in eine Ehe mit einem ungeliebten Manne und stirbt bald darauf vor Leid. Der Zug, der ihre Leiche in die Heimat überführt, bringt auch die beiden Männer dorthin, die sie in ihrem Leben geliebt hat. Es ist tragische Ironie, daß beide um sie werben wollen und von ihrem Schicksal nichts wissen. In dieser unmotivierten Häufung von sinnlosen Zufällen erschöpft sich die Erzählung.

Die glaubwürdige Übereinstimmung wahrgenommenen Lebens und der Welt, die H a r d y's geistiges Auge sieht, fehlt in "A Pair" noch. Die Lebensauffassung fließt noch nicht harmonisch in die Gestaltung ein. Zu einer synthetischen Einheit schmelzen Gehalt und Gestalt erst einige Jahre später in "The Return Of The Native" zusammen. Eine andere Gestaltungsweise — deren Erörterung einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben soll — erhebt die Tragik in "The Return" auf eine nie wieder erreichte künstlerische Höhe. Aber auch hier werden die tragischen Voraussetzungen zu einem großen Teil vom Zufall geschaffen. Wenn der Zufall in "The Return" auftritt, ist es, als ob sich in ihm — anders als in "A Pair" — eine sinnvolle Verknüpfung zu erkennen gäbe, als ob eine geheimnisvoll waltende Macht hinter ihm stünde. Er scheint im Dienste e i n e s großen Zusammenhangs zu stehen und mahnt an die irrealen Mächte, die in den Lebenszusammenhang eingreifen. In ihm gibt sich jetzt die tragische Bedingtheit alles Menschlichen zu erkennen, die die bildende Imagination bis in die Tiefen und Geheimnisse des Lebens- und Welträtsels hinein gestaltet.

Ganz bewußt stellt der Dichter in den Mittelpunkt des Romans das nächtlich-geheimnisvolle Würfelspiel um das Geld der Mrs. Yeobright. Hier im Fallen der Würfel herrscht der

---

5) S. 372.

Zufall von allem menschlichen Tun losgelöst. Er unterstützt Venn in unglaublicher Weise, um daraus endlose neue Verwirrungen zu schaffen. Die Würfel verkörpern hier den Zufall; sie sind, wie der halb blöde Christian Cantle sagt, ohne zu ahnen, welche Wahrheit er damit ausspricht, "powerful rulers of us all" [6]). Aber erst, wenn Irrtum und Mißverstehen die Menschen voneinander trennen, wächst er zu verheerender Furchtbarkeit an. Erweiternd drängt er sich in die entstehende Kluft hinein und wirkt aus den ersten Mißverständnissen neue. Das verhängnisvolle Würfelspiel wird Ursache für die Trennung Clyms von seiner Mutter. Aber auch die Versöhnung zwischen Mrs. Yeobright und Clym und Eustacia vereitelt ein an sich unbedeutender Zufall, der den Tod der Mutter zur Folge hat. Mrs. Yeobright's Tod treibt Clym und Eustacia auseinander. Das Geschick scheint dennoch alles zum Guten wenden zu wollen und die Gatten zu versöhnen. Doch durch einen Zufall erreicht ein Brief Clym's seine Frau zu spät, und Eustacia hat keinen anderen Weg aus ihrer Verzweiflung gefunden als den Tod.

In "Tess Of The D'Urbervilles" spielt der Zufall eine weit geringere Rolle als in den vorgenannten Romanen, aber auch hier erhält er eine weltanschauliche Deutung. Er beschwört in Tess' Leben die Katastrophe herauf. Wieder taucht das Motiv eines verspäteten Briefes auf, in dem Tess ihrem Verlobten von ihrer traurigen Vergangenheit berichtet. Der Brief erreicht sein Ziel nicht rechtzeitig, an ihrem Hochzeitsmorgen entdeckt sie ihn uneröffnet unter der Matte in Angel's Schlafraum. Es ist für sie jetzt zu spät, Angel eine Beichte abzulegen, und so läßt sie von nun an dem Schicksal seinen Lauf. "Too late" ist die Losung in Tess' ganzem Leben [7]). Zu spät trifft sie Angel wieder, der schon bei der ersten Begegnung in ihrer Kindheit Eindruck auf sie gemacht hat. Nicht Angel, sondern Alec D'Urbervilles begegnet Tess zunächst im "perfect moment", in der "hour for loving" [8]). Ganz persönlich sagt Hardy über dieses unglückliche Zusammentreffen der Dinge: "Enough that in the present case, . . ., it was not the two halves of a perfect whole that confronted each other at the perfect moment, a missing counterpart wandered independently about the earth waiting in crass obtuseness till the late time came. Out of which maladroit delay sprang anxieties, disappointments, shocks, catastrophes, and passing strange destinies" [8]).

In "Jude The Obscure" ist bei der zunehmenden Verdüsterung des Hardyschen Weltbildes kein Platz für ein kunstvolles, architektonisch aufgebautes Gebäude von inein-

6) S. 263.
7) S. 490.
8) S. 50.

andergreifenden Ereignissen. In seiner baren, kalten Indifferenz scheint das grausame Schicksal auf jeden Kunstgriff zu verzichten. Es ist, als ob sich selbst die dichterische Gestaltung ganz bewußt nicht dagegen zu sträuben versucht. Der Zufall, der immer sinnlosere Rest äußeren Schicksals, schwindet nun völlig in der vereinheitlichenden Zusammenschau aller Geschehnisse unter dem Gesichtspunkt des Tragischen. Alle Erscheinungen in "Jude" sind naturgegebene Notwendigkeit und Gesetzlichkeit. Hardy bemerkt an einer Stelle in diesem Roman, als der kleine Jude sich kläglich abmüht, Griechisch und Latein zu lernen: jemand hätte doch kommen können, um ihm in seiner schwierigen Lage zu helfen, "but nobody did come, because nobody does; . . ." [9]).

§ 3.

Die Rolle der menschlichen Gesellschaft.

In allen späteren Werken stellt Hardy den Menschen auf Kosten seiner Freiheit immer mehr unter zwingende auch äußere Notwendigkeiten. Neben den Zufall und an seine Stelle tritt eine stärkere Gegenmacht, an der sich menschlicher Widerstand zu erproben hat. Ohne einen solchen Kampf könnte der Gang der Notwendigkeit, den Hardy immer wieder aufzeigt, nicht symbolisiert werden. Sein Fehlen ist der Grund, weshalb den tragischen Charakteren in Hardy's Frühwerken die überzeugende Lebenswahrheit mangelt; die Unvermeidlichkeit wird nicht auch genügend durch menschlichen Kampf und Widerstand motiviert — sei es durch innere oder äußere Antagonisten — da sie in der Form des Zufalls und äußerer Ereignisse in das Leben eingreift.

In "The Return" finden äußere reale Gegenmächte zur Sichtbarmachung des Tragischen keinen Raum. Die eigentliche Wurzel aller Zweiheit und Gegensätzlichkeit liegt in der gespaltenen Persönlichkeit der Eustacia. Alle Tragik nimmt hier ihren Ausgang und leitet sich in den Menschen und Verhältnissen fort, die Eustacia umgeben und schwingt auch in entsprechenden Variationen und der ganzen Atmosphäre mit. In der gestalteten Tragik der "Return" ist in ganz besonderem Maße ein intensives Wachsein aller Gefühlskräfte des Dichters spürbar.

"Tess" erscheint mehr im Gedanklich-Reflektierenden verwurzelt. Grüblerisches Beobachten und Nachdenken über Mensch und Leben führt Hardy dazu, das Tragische in seiner Auswirkung auch an realen Gegenmächten aufzuzeigen, da diese seiner Auffassung nach die Tragik im menschlichen Leben in

9) S. 32.

entscheidendem Maße mitbedingen. Neben der unfaßlichen Wirksamkeit der Mächte fordern in "Tess" die äußeren Gegenspieler "human institutions" den Menschen heraus. Bei der verdunkelten Weltschau Hardy's und seiner sich steigernden Empfindsamkeit auch der äußeren Welt gegenüber macht seine Kritik vor den menschlichen Einrichtungen erst recht nicht halt; in "Jude" werden ihm diese geradezu unerträglich. Die soziale Ordnung wird hier vor allen anderen Dingen in der Institution der Ehe verkörpert, die den Hauptcharakteren Jude und Sue zum Verderben gereicht, sei es durch die Rücksichtnahme auf die Konvention, auf der Jude's erste Ehe basiert oder durch die Ungesetzlichkeit seines Verhältnisses zu Sue, an der er zugrunde geht. Sue ergeht es ähnlich. Beide scheitern an der bürgerlich-moralischen Weltordnung, die in Hardy's Augen jedoch erstarrt und zwecklos geworden ist. Er sagt in "Jude" über dieses Problem: "It is none of the natural tragedies of love, that's love's usual tragedy in civilized life, but a tragedy artificially manufactured for people who in a natural state would find relief in parting" [10])!

In "Tess" wird dieses Problem nicht mit derselben Unerbittlichkeit aufgerollt, es ist hier aber auch integrierender Bestandteil in der Enthüllung des Tragischen.

Tess' Tragik beruht zum großen Teil darauf, daß sie einen Standpunkt außerhalb ihres eigenen Ichs einnimmt und sich von hier aus mit den Augen der übrigen Menschen betrachtet. Als sie von Alec entehrt worden ist, wird ihr jene öffentliche Meinung trotz ihrer inneren Reinheit zum zweiten Gewissen. Gespensterhaft huschen durch ihr Gemüt das Geflüster, die verstohlenen Blicke und die vielsagenden Gebärden ihrer Nachbarn und sie fängt an, sich vor einem unsichtbaren Gotte immer schuldiger zu fühlen. Seine Vorwürfe treffen sie im Stöhnen des Abendwindes, und in den Tränen des Nebels werden sie ihr zur sinnlichen Wahrnehmung. Hardy sagt an dieser Stelle: "But this encompassment of her own characterization, based on shreds of convention, peopled by phantoms and voices antipathetic to her, was a sorry and mistaken creation of Tess's fancy (fancy im Sinne von romanesker Phantasterei) — a cloud of moral hobgoblins by which she was terrified without reason. It was they that were out of harmony with the actual world, not she" [11]). In anderem Zusammenhang heißt es von Tess: "Most of the misery had been generated by her conventional aspect, and not by her innate sensations" [12]).

Angel Clare mit seiner strengen Auffassung von einer "pure woman" verkörpert geradezu die menschliche Konvention

10) S. 256.
11) Tess, S. 110.
12) Tess, S. 117.

und Gesellschaft; die enge Begrenztheit seines Charakters ist der eigentliche Fluch, der über ihm und Tess liegt: "But over them both there hung a deeper shade than the shade which Angel Clare perceived, namely, the shade of his own limitations. With all his attempted independence of judgment this . . young man, . . , was yet the slave to custom and conventionality . . ." [13]). Trotzdem der Dichter Angel so gestaltet, sagt er an anderer Stelle, daß es im Leben nicht auf das tatsächlich Vollbrachte, die "achievements" ankäme, sondern auf die "aims and tendencies", (also bei Tess auf ihr ehrliches Streben zum Guten und Wahren hin) die im menschlichen Leben unendlich höher erachtet werden müßten. Diese Ethik findet überdies ihre Entsprechung in H a r d y's Weltschau.

Angel kommt zunächst über seine eigene Beschränkung nicht hinaus, er glaubt blindlings an den Sinn und die Berechtigung der sozialen Ordnungen in jedem Falle ohne über sie, über sich und über Tess nachzudenken. Hier liegt die eigentliche Ursache der Entfremdung beider.

Der Gedanke an die Fragwürdigkeit jener allgemein-gültigen Satzungen taucht zwar in Angel auf, etwas in ihm empört sich für Augenblicke dagegen. So stark empfindet er den Druck dieser Mächte, daß sie ihm gestalthaft gegenübertreten: "He was incensed against his fate, bitterly disposed over social ordinances; for t h e y had c o o p e d him u p in a corner, out of which there was no legitimate pathway. Why not be revenged on society, . . . instead of kissing the pedagogic rod of convention in this e n s n a r i n g manner" [14]). Er kommt zu spät zur Einsicht in die Unzulänglichkeit der gesellschaftlichen Normen. Tess glaubt nicht, daß sich seine Ansichten wandeln werden, und sie gibt ihn darum in ihrer Hilflosigkeit auf.

H a r d y spricht über dieses Problem in "Tess" in breiter Ausführlichkeit: "It was probable that in the lapse of ages, improved systems of moral and intellectual training would appreciably . . . , elevate the involuntary and even the unconscious instincts of human nature" [15]). Er hofft in "Tess", daß die "beats" und "emotions" doch noch einmal in Einklang gebracht werden könnten mit jenen äußeren Bedingtheiten, die ihren Ursprung im rein Verstandes- und Vernunftmäßigen haben. Tess selbst spürt in manchen seltenen Momenten die Begrenztheit ihrer Denksphäre. Es wird ihr deutlich, daß die Ursache ihres Leides nicht im Natürlich-Organischen liegt, sondern "a sense of condemnation under an arbitrary law of society" ist, "which had no foundation in Nature" [16]).

---

13) Tess, S. 340.
14) Tess, S. 345.
15) Tess, S. 214.
16) Tess, S. 357.

KAPITEL 4.

Die Tragik des Dämonischen in "The Return Of The Native".

§ 1.

Allgemeines über den dämonischen Menschen.

Weder das sinnlose Spiel des Zufalls in seinen Frühwerken, noch die Einbeziehung der menschlichen Gesellschaft in Hardy's letzten Romanen geben seiner Kunst ihre echt tragische Wirkung.

Die höchste künstlerische Formung findet sein Lebens- und Weltgefühl in "The Return". Hier erfährt die Gestaltung des Tragischen die größte Vertiefung und Ausweitung.

Im Gegensatz zu allen vorherigen und folgenden Romanen begegnen wir hier dem Tragischen in dämonischer Gestalt.

Im Mittelpunkt der Tragödie — dieses Werk ist tatsächlich mehr Drama als Roman — steht Eustacia Vye, die "Queen of Nights", wie sie auch genannt wird. Eine Vorstudie zu der Gestalt der Eustacia ist Bathsheba Everdene aus dem Schäferroman "Far from The Madding Crowd".

Bevor auf die spezielle Art der Dämonie[1]) in Eustacia Vye in "The Return" eingegangen wird, soll kurz herausgestellt werden, inwieweit Hardy's Weltschau überhaupt mit dem Dämonischen in Beziehung steht. Zuvor sei etwas über die Tragik des dämonischen Menschen im allgemeinen gesagt.

Das Spezifische am dämonischen Menschen ist die Unfreiheit, diese ist für sein ganzes Tun und Treiben ausschlaggebend. Die innere Freiheit ist immer in der Einheit der Persönlichkeit begründet, die gleichgewichtig in sich Natur- und Triebhaftes mit Werthaltigem vereinigt. Durch die Dämonie wird jedoch die Geschlossenheit der Persönlichkeit von einer Macht ergriffen, durch die sie in sich selbst zwiespältig wird. Das Dämonische duldet keine synthetische Geschlossenheit und kein einheitliches Zentrum; es drängt dahin, die Persönlichkeit zu sprengen, damit sie mit sich und der Welt in Widerspruch gerät und sich zerstört. Das geschieht auf die Weise, daß das Naturhaft-Irrationale den Sieg über die im Geistigen fundierte Wertwelt davonträgt. Der dämonische Mensch handelt darum nicht, sondern wird von seinem Dämon getrieben; er muß

1) Die Darstellung des Dämonischen stützt sich auf das Shakespeare-Kolleg W.-S. 32/33 und das Puritanismus-Kolleg S.-S. 33 von Prof. Deutschbein und auf Tillich's Schrift: Das Dämonische.

so handeln, wie er handelt; er ist schlechterdings unfrei. Bei einem dämonischen Menschen kann daher nicht von Wahlhandlungen gesprochen werden, und der Konflikt kommt nicht durch einen Wahlakt zustande, sondern es handelt sich hier um Triebhandlungen, der tragische Konflikt liegt schon in der Wahlsphäre begründet [2]).

Der seelische Ort, aus dem das Dämonische hervorbricht, ist das Unbewußt-Irrationale, der „Abgrund", wie Tillich sagt [3]). Der dämonische Mensch ist nur der Schauplatz, auf dem die Schicksalsmächte im Kampfe mit sich liegen. Es besteht eine unlösbare Verbundenheit zwischen dem dämonischen Menschen und jenen vitalen Urkräften, die aus dunklem Grunde heraufsteigen und durch das Medium des Menschen offenbar werden. Der von ihnen ergriffene Mensch handelt aus einem dunklen Lebenstriebe heraus und wird zu Taten getrieben, deren Sinn und Bedeutung weder von ihm noch von anderen erfaßt wird, und bei denen eine Wertbezogenheit nach irgendeiner Richtung hin nicht vorliegt. Darum versteht der dämonische Mensch sich selbst gar nicht, er wird sich zum Rätsel.

Er kann für sein Tun und für sein Vergehen daher auch nicht verantwortlich gemacht werden; es handelt sich hier nicht um ein Verbrechen oder eine Schuld im gewöhnlichen Sinne; denn nicht er, sondern etwas in ihm handelt, das sich seines Bewußtseins bemächtigt hat. Auf dieses Etwas, jene irrationalen Urkräfte, wird die begangene Schuld abgewälzt. Es liegt bei der Tragik des dämonischen Menschen also eine metaphysische Schuld vor.

Jene Mächte werden für das menschliche Bewußtsein, über das sie Übermacht gewinnen, zu Prinzipien des Zerstörerischen. Die menschliche Existenz ist daher nur eine Manifestation dafür, daß der Urgrund des Seins und alles Lebendigen wertblind, wertfeindlich ist. Es offenbart sich im Dämonischen somit ein metaphysisches Seinsprinzip; es ist die Zweiheit und Wesenswidrigkeit, unter der sich die Menschheit mit der Natur und allem Seienden verbindet.

Das Dämonische ist daher die reinste und geeignetste Form des Tragischen, da im dämonischen Helden die Sinnwidrigkeit des Seins und seine absolute Verneinung alles Werthaltigen einerseits und die Unfreiheit des menschlichen Willens auf der anderen Seite — aber auch die Größe und Erhabenheit der im Geistigen fundierten Wertwelt — am deutlichsten offenbar wird. Erst in der Erscheinungsform des Dämonischen wird das Tragische in seiner unbedingten und kosmischen Geltung restlos erfaßt.

---

2) Scheler, S. 215/216.
3) Tillich, S. II.

§ 2.

Der "Immanent Will" in seiner Beziehung zum Dämonischen.

Th. Hardy ist von dem Bewußtsein um den Zwiespalt und die Sinnwidrigkeit alles Seienden von seinen ersten Anfängen an erfüllt. Im Grunde handelt es sich bei ihm um eine Art dämonischer Weltbetrachtung. Das, was er in "The Dynasts" unter dem "Immanent Will" versteht, kann als die unaufgehobene Herrschaft des Dämonischen in der Schicksalssphäre aufgefaßt werden; alle menschliche Tragik hat schon hier ihren Ursprung. Hardy's Vorstellung vom "Immanent Will" ist zum mindesten sehr eng mit dämonischen Elementen verknüpft.

Der Spirit of Years in "The Dynasts" äußert sich über ihn:

". . . . It works unwittingly,
As one possessed, not judging" [4]).

Die Besessenheit, das Überwältigtsein, ist Zeichen eines dämonischen Prinzips, nicht aber eines göttlichen, es schließt schon eine innere Zerspaltung in sich, die für das Dämonische kennzeichnend ist. Das Wirken des "Immanent Will" wird an anderer Stelle ausgedrückt:

"Thus does the Great Foresightless mechanize
In blank entrancement now as evermore" [5]).

Diese Eigenschaften des Gärenden, Ekstatischen, Entrückten werden häufig betont:

"Like a potter raptly panning" [6]),
"Like some sublime fermenting-vat" [7])

oder

"A fabric of excitement, web of rage,
That permeates as one stuff the weltering whole" [8]).

Der "Immanent Will" wird auch "The rapt Determinator" genannt, "that neither good nor evil knows" [9])! oder auch "the all-urging Will, raptly magnipotent" [10]) oder auch "Eternal Urger, pressing change on change" [11]), "unweeting Urger" [12]) und von seinem Wirken als dem "ubiquitous urging" [13]) ge-

4) S. 517.
5) S. 521.
6) S. 517.
7) S. 118.
8) S. 344.
9) S. 322.
10) S. 137.
11) S. 118.
12) S. 312.
13) S. 505.

sprochen. Er ist also unbedingter Bewegungstrieb ohne Zweck und Ziel. Der Spirit Sinister, der das teuflische Element in jenem Geisterchor verkörpert, beobachtet mit satanischer Freude in dem irdischen Schlachtengetümmel das Wirken des "Immanent Will" und zieht sich seine eigene Lehre daraus: "How mortals may be freed their fleshly cells . . . By methods s w i f t a n d s l o w a n d f o u l a n d f a i r"[14])! Der Spirit of Years nennt den Spirit Sinister: (to cite A grim terrestrial tale of one thy like)

"Thou Jago of the Incorporeal World,
As they would say below there"

(die Menschen)[15]) und wünscht, daß er den "Immanent Will" bewegen könnte, ihn tausend Jahre in Ketten zu legen. Eine Wertbezogenheit irgendwelcher Art existiert also nicht im Wirken des "Immanent Will", denn es fehlt ihm die Urteilskraft; seine einzige Aktivität ist ein ewig gärendes Drängen und Treiben. Auf die Frage des Semichorus:

"Are then, Love and Light Its aim —
Good Its glory, Bad Its blame?"

antwortet der Chor:

"Nay; to alter evermore
Things from what they were before"[16]).

Gut und Böse, Schön und Häßlich — diese Unterscheidungen der menschlichen Wertskala — sind im Urgrunde nicht vorhanden; auch das ist ein Wesenszug des Dämonischen.

Das dämonische Wirken des "Immanent Will" greift auf die Erde über und setzt sich in derselben Weise in dem bedeutungslosen menschlichen Dasein fort.

Der Spirit Sinister ergötzt sich an General Mack: "The Will throws Mack again in agitation: Ho-ho . . ."[17]). Der Spirit of Years stellt in objektiver Weise fest:

So doth the Will objectify itself
In likeness of a sturdy people's wrath . . ."

und

"Uncertainly by fits, the Will doth work
In Brunswick's blood, their chief, as in themselves,
To foil the modern methods counterpoised"[18]).

Der einzige, der sich nicht der Selbsttäuschung eines eigenen freien Willens hingibt, ist Napoleon, die zentrale Gestalt des Erdenspiels in diesem gewaltigen Versepos. Er durchschaut das Wirken des Schicksals und nennt es "impish chance or

14) S. 300.
15) S. 34.
16) S. 517/518.
17) S. 72.
18) S. 165.

destiny" [19]). Er weiß, daß er nur das Vehikel des "Immanent Will" ist:

"Some force within me, baffling mine intent,
Harries me onward, whether I will or no,
My star, my star is what's to blame — not I.
It is unswervable" [20])!

Napoleon ist der einzige der Sterblichen, der das Wirken des "Immanent Will" in sich spürt:

"Since Lodi Bridge
The force I then felt move me moves me on
Whether I will or no; and oftentimes
Against my better mind" [21]).

All sein Tun verkehrt sich in das Gegenteil:

" 'The good that I would do I leave undone,
The evil which I would not, that I do' " [22]).

Napoleon ist dämonische Gestalt, aber in ihm ist die Dämonie nicht als unbedingt tragisch anzusprechen, weil er sich von Anfang an bewußt ist, das Werkzeug einer höheren Macht zu sein.

Die übrige Menschheit lebt und handelt in dem Wahn und der Täuschung, daß sie willensfrei sei. Sie erkennt nicht die unbewußte und planlose Beschaffenheit des Alls und merkt nicht, daß alles Streben, alle Zielsetzung des Lebens umsonst ist.

Hardy hat versucht, in "The Dynasts" die Tragödie der gesamten Menschheit darzustellen.

Eine Hoffnung auf eine andere Zukunft in weiter Sicht wird von den mitleidigen Geistern am Ende ausgesprochen, wo

"The rages of the ages
Shall be cancelled . . .
Consciousness the Will informing,
Till It fashion all things fair!"

§ 3.

Eustacia Vye als tragisch-dämonische Persönlichkeit.

Wie oben gesagt wurde, begegnet die spezielle Gestaltung der Tragik des Dämonischen in Hardy's Romanen in der Eustacia Vye der "Return".

Nach außen hin wird Eustacia's Unruhe und Gespaltenheit dadurch bildlich gemacht, daß ihre Persönlichkeit in jeder Weise an Vorstellungen von Gegensätzen gebunden ist. — Schon

19) S. 75.
20) S. 179.
21) S. 330.
22) S. 308.

ihre Herkunft deutet darauf hin. Eustacia's Vater stammt aus dem Süden, aus Korfu und ist durch seine Heirat in England seßhaft geworden. Seinen leichtsinnigen, unsteten Lebenswandel gibt er auf und lebt mit seiner Familie in dem modernen Seebad Budmouth. Eustacia wächst in einem oberflächlichen Milieu auf, ihr ganzes Sinnen erstreckt sich auf ein glänzendes äußeres Dasein. Leben bedeutet für sie gesellschaftlicher Glanz, Leidenschaft, Musik, Dynamik, Krieg. Ihre Eltern sterben plötzlich, und sie wird in die eintönige, weltabgeschlossene Egdon Heath verpflanzt, deren Bewohner alteingesessene, verschlossene Menschen sind, die sie nicht verstehen. Ihr einziger Umgang in dieser Einsamkeit ist ihr Großvater.

Vergangenheit und Gegenwart vermischen sich in Eustacia's Vorstellungen und lassen sich nicht vereinigen. Romantische Erinnerungen werden in der düsteren Einsamkeit der Egdon Heide wach, sonnige Nachmittage in schattigen Esplanaden, Militärkapellen und vornehme Reitergestalten steigen in ihren Gedanken auf und erwecken ihre Sehnsucht. Und gerade sie, die allein in der Liebe eine Erlösung aus der nagenden Einsamkeit ihrer Tage erhofft, trifft einen Mann, der von der Leere und Eitelkeit der Welt angeekelt ist und in seine Heimat zurückkehrt, um sich in der geliebten Heide einen wertvolleren Wirkungskreis zu schaffen.

Im Verlaufe der Handlung steht Eustacia zunächst zwischen zwei durchaus anders gearteten Menschen, Wildeve und Clym Yeobright, zwischen denen ihre Neigung hin- und herschwankt. Sobald sie Wildeve fest an sich gebannt hat, strebt sie zu Clym, und als Wildeve ihr durch seine Heirat mit Thomasin verloren scheint, verlangt es sie nach seinem Besitz. Bevor sie Clym kennen lernt, liebt sie Wildeve, trotzdem sie weiß, daß sie ihm nicht trauen kann. Nachdem er sie hintergangen hat, sieht sie ein, daß sie sich von ihm freimachen müßte. Es schaudert sie, wenn sie einen Augenblick über seinen Charakter und seine Unvollkommenheiten nachdenkt. Trotzdem kann ihre Vernunft sie nicht von dem Weg zurückhalten, den das Gefühl sie treibt, und so erwidert sie seine Liebe beinahe im selben Augenblick, in dem sie dagegen ankämpft. Sie weiß selbst nicht, woher ihre Unzufriedenheit und Unrast kommt und schiebt die Schuld auf das Schicksal: "She could show a most reproachful look at times, but it was directed less against human beings than against certain creatures of her mind, the chief being Destiny . . ." [23])

Auch in ihrer Neigung zu Clym vereinigen sich die größten Widersprüche. Sie liebt ihn als den Mann, der aus Paris, der Stätte der Lebensfreude, kommt, und der ihr zu jenem heiß

23) S. 79.

ersehnten Leben Zugang verschaffen könnte; sie betrachtet ihn als Mittel hierzu; sie sieht ihn jedoch nicht als den Heimgekehrten, der sich von jener Welt bewußt abgewandt hat weil er sie als bloßen Schein erkannte. Als Clym sich seines Augenleidens wegen zu der schlichten, armseligen Arbeit des Ginsterschneidens herabläßt, kennt ihre Enttäuschung keine Grenzen mehr, und sie wendet sich von ihm ab, um schließlich "nettled by her own contrivances" [24]) — wie es an einer Stelle von ihr heißt — mit Wildeve dem Verderben anheimzufallen.

Schon in Eustacia's Äußerem liegt etwas Dämonisches. "She had Pagan eyes, full of nocturnal mysteries", und aus diesen Augen "you could fancy the colour of Eustacia's soul to be flamelike . . ." [25]) "To see her hair was to fancy that a whole winter did not contain darkness enough to form its shadow: it closed over her forehead like nightfall extinguishing the western glow" [26]). In ihrer Stimme liegt verhaltenes Feuer, gedämpfte Macht und Herrschsucht [27]). Im Eingange wird sie ausführlich beschrieben: "She seldom schemed, but when she did scheme, her plans showed rather the comprehensive strategy of a general than the small arts called womanish, though she could utter oracles of Delphian ambiguity when she did not choose to be direct. In heaven she will probably sit between the Heloïses and the Cleopatras" [28]). "Her high gods were William the Conqueror, Strafford, and Napoleon Buonaparte" [29]). Der dem Dämonischen innewohnende Machttrieb ist deutlich in ihr ausgeprägt, sie fühlt sich als absolute Beherrscherin ihrer Umgebung und zwingt die Menschen in ihren Machtbereich. Den Einheimischen steht sie innerlich fremd gegenüber. Sie hat kein Gefühl für Gemeinschaft: "As far as social ethics were concerned Eustacia approached the savage state, though in emotion she was all the while an epicure" [30]). Ihr ganzes Tun und Treiben zeigt, daß sie durchaus asozial ist; bei den primitiven, abergläubischen Heidebewohnern gilt sie als Hexe, die mit Zauberkräften ausgestattet wäre. Von dem kleinen Jonny, den sie später behext haben soll, heißt es einmal: "The little slave went on feeding the fire as before. He seemed a mere automaton, galvanized into moving and speaking by the wayward Eustacia's will" [31]). Wie durch Magie wird auch der junge Charles in ihren Bann gezogen, den sie so schlecht behandelt. Gerade

---

24) S. 168.
25) S. 76.
26) S. 75.
27) S. 97/98.
28) S. 82.
29) S. 80.
30) S. 109.
31) S. 67.

auf Mitglieder des entgegengesetzten Geschlechtes übt sie einen dämonischen Einfluß aus. Selbst Venn, der ihr so indifferent gegenübersteht, gibt ihre suggestive Macht über Männer zu [32]). Clym empfindet besonders die Unheimlichkeit ihrer Suggestivkraft. Bei der äußerst dramatischen Trennungsszene lehnt er sich gegen sie auf: "Don't look at me with those eyes as if you would bewitch me again! Sooner than that I die" [33]). "How bewitched I was!" [34])

Nach jeder Richtung hin ist Eustacia außergewöhnlich — ein Übermaß an Körper und Geist. Alles Durchschnittliche, Normale, Gleichmäßige liegt ihr fern, sie haßt es geradezu. Das gilt selbst für die Liebe: "A blaze of love, and extinction, was better than a lantern glimmer of the same which should last long years" [35]). Der stoische Clym sagt zu ihr: ". . . I cannot rebel, in high Promethean fashion, against the gods and fate as well as you" [36]). Die Anlagen zu einer Göttin liegen in Eustacia: "Eustacia Vye was the raw material of a divinity . . . She had the passions and the instincts which make a model goddess, . . ." aber nicht ". . . a model woman" [37]).

Eustacia's Stolz, ihre Hochmütigkeit, ihre gebieterische Art grenzen an Herzlosigkeit.

Am deutlichsten kommt die Gegensätzlichkeit und Zweiheit, die mit allem verbunden ist, was mit Eustacia im Zusammenhang steht, in ihrem eigenen Wesen zum Ausdruck. Ein aufbauendes und ein zerstörerisches Prinzip sind unabhängig voneinander in ihr wirksam und kämpfen um die Herrschaft. Der Widerstreit offenbart sich zunächst in ihrer echten Liebe zu Clym und dem Begehren nach der glänzenden Weltstadt Paris; vor allem aber macht er sich geltend in dem Gefühlsübermaß einerseits und logisch analysierender Verstandestätigkeit andererseits. Im Übermaß ihrer Liebe ist sie plötzlicher Reflexionen über die Vergänglichkeit dieser Liebe fähig. Bei einem geheimen Stelldichein mit dem Geliebten empfindet sie plötzlich quälendes Mitleid mit sich selbst, daß sie überhaupt geboren ist: ". . . I know that we shall not love like this always. Nothing can ensure the continuance of love. It will evaporate like a spirit, and so I feel full of fears" [38]). Sie hat schon vorher das Gefühl, "that any love she might win would sink simultaneously with the sand in the glass" [39]). Diese Selbstanalyse

---

32) S. 104.
33) S. 387.
34) S. 389.
35) S. 79.
36) S. 299.
37) S. 75.
38) S. 232.
39) S. 79.

zerstört jede Illusion bei ihr. Alles steht unter dem Aspekt der Vergänglichkeit. Trotzdem ist ihr maßloser Drang nach Liebe ihr einziger Lebensinhalt: "To be loved to madness — such was her great desire" [40]). Das ist der dämonische Trieb in sinnzerstörerischer Form in ihr. Gleichzeitig erweist sich das Dämonische auch schöpferisch in ihrer Annäherung an Clym und Wildeve: er erweckt in ihr als in ihnen große leidenschaftliche Liebe.

Durch die gegensätzlichen Elemente, die in ihr wirksam sind, geht Eustacia zugrunde, sie zerreibt sich in innerem Kampfe. Vergeblich sucht sie ihrer Herr zu werden, bis sie schließlich ihr eigenes Selbst zerrüttet und verliert. Sie muß schließlich das tun, was sie tut, eine elementare Kraft treibt sie in ihr Verhängnis. Es ist das Hervorbrechen des „Abgründigen" in ihr, und sie ist unfähig in ihrer „Besessenheit" [41]), diese hervorbrechenden vitalen Urkräfte in sich zu zügeln. Es kommt daher zur Raserei der Zerstörung: Eustacia's eigene Persönlichkeit wird gesprengt, sie gibt ihr Leben auf und reißt Wildeve mit sich in den Tod; Clym bleibt zurück, mit stoischem Gleichmut ergibt er sich in sein Schicksal.

§ 4.

Ausweitung und Vertiefung des Tragischen in "The Return" durch die Einbeziehung der Egdon Heath und der Natur überhaupt in das menschliche Geschehen.

Nicht allein die Gestaltung der dämonischen Persönlichkeit unterscheidet "The Return" von allen übrigen Romanen Hardy's. Der künstlerische Wert dieses Werkes beruht auf der ungeheueren Ausweitung des Tragischen, die in diesem Roman spürbar ist. Im Gegensatz zu allen vorherigen und folgenden Werken des Dichters erfährt die Weltschau in "The Return" auch durch andere Gestaltungsmomente eine starke Erweiterung. Die bisherigen künstlerischen Grenzen sind hier gesprengt.

Die tragische Weltschau greift von der menschlichen Sphäre auf das gesamte Universum über. Das Tragische liegt schon in der Atmosphäre; diese ist der tragende Grund, aus dem sich alles übrige erst allmählich heraushebt. Diese Atmosphäre ist immer irgendwie spürbar; in dem Menschen realisiert sie sich nur als wirkende Kraft, sie bedarf eines Mediums, um aktiv in das Geschehen einzugreifen. Mensch und Natur stehen in "The Return" in engster wechselseitiger Beziehung. Das mensch-

40) S. 79.
41) Tillich, Das Dämonische.

liche Sein wird erst durch die Berührung mit der Natur geformt. Nie wieder gewinnt die Natur bei Hardy einen solch bestimmenden Einfluß auf ein Geschehen wie in "The Return". Sie unterstreicht nicht nur die menschliche Tragik, sondern ruft sogar erst das Unheil hervor.

Der unmittelbare Träger dieser Atmosphäre ist die Heide, die dunkel und ernst, dämonisch und doch unbeweglich daliegt. Die Gestaltung des unbezwinglich starken und unausweichbaren Schicksals, das den Menschen beherrscht, wird fast allein durch die Widerspiegelung der Egdon Heath hervorgerufen. Es scheint, als ob die Tragik aus der Heidelandschaft erwüchse. Die Schilderung der Heide nähert sich oft einer mythischen Personifikation. Gleich die Überschrift und der erste Satz deuten darauf hin: "A Face On Which Time Makes But Little Impression. — A Saturday afternoon in November was approaching the time of twilight, and the vast tract of unenclosed wild known as Egdon Heath, embrowned itself moment by moment."

Hier klingen schon die Grundtöne an, die durch das ganze Werk weiterschwingen und sich verstärken. Man spürt hinter den Naturerscheinungen der Egdon Heath die Spannung einer dahinterliegenden lebendigen Urkraft, die auf eine Entfesselung lauert. Etwas Übermenschliches, Unfaßbares macht sich schon fühlbar, wenn es zunächst auch noch verhüllt ist. Es wird beschrieben als "the imperturbable countenance of the heath, which, having defied the cataclysmal onsets of centuries, reduced to insignificance . . . the wildest turmoil of a single man" [42]). Der wildeste Aufruhr, die tiefsten seelischen Erschütterungen des menschlichen Geschicks bedeuten dieser ewig dauernden, dunklen Heide garnichts. Menschliche Maßstäbe und moralische Wertbestimmungen werden vor dieser Unveränderlichkeit zu einem Nichts. "Fair is foul, and foul is fair," diese gleichgültige Stellungnahme den menschlichen Normen gegenüber prägt sich auf dem Antlitz der Heide aus, auf dem "Face On Which Time Makes But Little Impression". Ebensowenig gilt ihr menschliche Zeit und noch weniger die Menschen selbst, die auf ihr eine kleine Weile Theater spielen, um dann von der Bühne zu verschwinden. "Humanity Appears Upon The Scene, Hand In Hand With Trouble." Diese Überschrift des zweiten Kapitels deutet schon auf die tragische Rolle, die dem Menschen inmitten dieser Landschaft angewiesen wird. Thema und Inhalt des Romans sind schon in diesen kurzen Worten angedeutet. Eustacia gibt der Heide mit Schuld an ihrer düsteren Schwermut. Wildeve vermutet, daß seine Heirat mit Thomasin die Ursache ihrer Trübseligkeit sei. Sie gibt ihm zur Antwort: "But perhaps it is not wholly because of you that I get gloomy . . . It is in my

42) S. 382.

nature to feel like that . . . Or else it was coming into this wild heath. I was happy enough at Budmouth" [43]). Die bedrückende Wirkung der Heide auf Eustacia erhellt auch aus anderen Stellen: "The subtle beauties of the heath were lost to Eustacia; she only caught its vapours. An environment which would have made a contented woman a poet, a suffering woman a devotee . . . made a rebellious woman saturnine" [44]). Clym spürt diesen eigentümlichen Einfluß der Heide auf Eustacia: "You hate the heath as much as ever; that I know." "I do," she murmured deeply. "'Tis my cross, my shame, and will be my death!" [45]) Die eigentümlich düstere, einsame Atmosphäre der Heide übt auf Eustacia tatsächlich einen derartigen Einfluß aus, daß sie ihr schließlich nach einer letzten Auflehnung verfällt. Die Heide mit ihren Weiten, ihren eintönigen Farben und ihrer großen Einsamkeit ist in "The Return" also nicht nur Hintergrund des Geschehens, sondern hat an dem Menschlichen innigen Anteil. Mensch und Heide verbinden sich zu einer großen Einheit. Was die menschlichen Gestalten nicht auszudrücken vermögen, wird durch die Heidelandschaft unterstrichen und symbolisiert, darum wird das Tragische hier mit aller Macht fühlbar.

Außer der Heide schafft auch die übrige Natur mit an der tragischen Stimmung. Alles Naturgegebene ist seelisch erfaßt, und die seelischen Momente kehren im Spiegel der Außenwelt wider. Diese enge, wechselseitige Verschmelzung zwischen Mensch und Natur tritt am stärksten bei der Katastrophe in Erscheinung, als die Verzweiflung Eustacia dem Tode zutreibt. Eustacia hat die grausame Ungerechtigkeit des Schicksals gegen sich erkannt; sie versucht eine letzte Erlösung aus ihrer Qual durch ihre Flucht mit Wildeve. Hardy schildert ihren Weg zu dem verabredeten Treffpunkt in den düstersten, trostlosesten Farben [46]). In dieser gräßlichen Katastrophe bleibt Eustacia fast kein menschliches Wesen mehr, sie verschmilzt mit Regen, Sturm und Heide zu einer Einheit. Ihr tragischer Untergang scheint die Natur gegen die Grausamkeit des Schicksals im Innersten aufzurühren, sie tobt und wütet und dräut. Eustacia ist diesem Unwetter ausgesetzt, von aller Menschheit verlassen, inmitten vermoderter Reste von Hühnengräbern. Sichtbar lastet ihre unsagbare Not auf ihr. In das Geräusch der fallenden Regentropfen, die von ihrem Schirm auf ihren Mantel, vom Mantel auf die Heide, von der Heide in die Erde sickern, mischen sich ähnliche Laute, die von ihren Lippen kommen, und die Tränenfülle der äußeren Szene ist gleichermaßen auf ihrem Antlitz sichtbar. Der grausame Widerstand

43) S. 71.
44) S. 81.
45) S. 98.
46) S. 418.

der Umgebung hat die Schwingen ihrer Seele gebrochen [47]). Sie, der die Heide in ihrer Schlichtheit und Einförmigkeit unerträglich geworden war, tritt erst im Aufruhr der Elemente, in Nacht, Sturm und Regen in ein Verhältnis zu ihr. Erst wenn auch die Natur in Dämonie ausbricht, läßt Hardy Eustacia's leidenschaftliches Gefühl auf ihre Umwelt überströmen und mit ihr verschmelzen.

Hier offenbart sich am klarsten das Wirken jener elementaren Urkräfte, die alle Handlung gleichmäßig durchdringen. Das Zerstörerische ihres Wesens kommt jetzt zum Ausbruch; die Elemente selbst toben gegeneinander und reißen auch den Menschen in diesen Wirbel der Zerstörung mit hinein und lassen ihn untergehen. An dieser Stelle erfährt der dämonische Eindruck in "The Return" seine höchste Steigerung; auch das Tragische weitet sich über den menschlichen Bereich hinaus ins Kosmische.

Der Eindruck des Melancholischen in "The Return" wird noch verstärkt durch die lichtarmen Jahres- und Tageszeiten, in die der Dichter die Handlung hineinstellt. In der Dämmerung eines Novembertages setzt sie ein, und in einer düsteren, grauen Novembernacht erfolgt die Katastrophe. Alle wichtigen Vorgänge ereignen sich im Dunkel der Nacht oder im Zwielicht des versinkenden Tages. Das erste Bild, in dem Eustacia uns entgegentritt, ist schon überaus bezeichnend für alle folgenden Szenen. Als "figure against the sky" hebt sie sich von dem abendlichen Himmel ab.

Als jener erste düstere Novemberabend zu tiefschwarzer Nacht geworden ist, lockt Eustacia durch den Schein der Flammen ihres Novemberfeuers Wildeve herbei, um ihn von neuem in ihren Bann zu ziehen. Alle ihre geheimen Zusammenkünfte mit Wildeve begeben sich im Schutz der Dunkelheit. Auch das ganze Kapitel, in dem das Saint George-Spiel aufgeführt wird und in dem Eustacia in den Mittelpunkt der Handlung gestellt ist, steht unter der Überschrift: "Through The Moonlight". Bei einem "moonlight dance" mit Wildeve vergißt Eustacia ihre Qual und Enttäuschung der Ehe mit Clym. Hingerissen, verzückt geht sie in dem Rhythmus des Tanzes auf, vergißt Zeit und Stunde, und erst bei tiefer Dunkelheit kehrt sie heim.

Zweimal nur scheint die Sonne über der schwermütigen Egdon-Heide; das erste Mal, als Clym Eustacia's Bekanntschaft sucht, ein zweites Mal, als Mrs. Yeobright sich auf den Weg macht, um sich mit ihren Kindern zu versöhnen und bei der Rückkehr von einem Schlangenbiß getötet wird. Dieses Mal lastet die Sonne mit bleierner Schwere auf der Landschaft, und Mrs. Yeobright sinkt erschöpft von der brütenden Hitze auf der

47) S. 419.

Heide nieder, um nie wieder aufzustehen. Selbst die Geschehnisse, die nicht unmittelbar mit Eustacia und den übrigen Hauptgestalten verknüpft sind, spielen sich vornehmlich im Zwielicht oder in der Nacht ab, z. B. der groteske Tanz der Heidebewohner um das lodernde Novemberfeuer gleich im Eingange des Romans oder auch das verhängnisvolle, nur vom fahlen Schein der Glühwürmchen erleuchtete Würfelspiel zwischen Christian Cantle und Wildeve und Wildeve und Venn.

Es gibt in diesem Roman keine Gestalt, kein Geschehnis, das ohne den Hintergrund der Egdon Heath vorstellbar wäre.

§ 5.

Die Funktion der Egdon Heath in Hardy's übrigen Wessex-Romanen.

Die Egdon Heath bedeutet in Hardy's Gesamtschaffen aber noch mehr. Sie ist nicht nur in "The Return" der Hintergrund und die Seele alles Geschehens. Alles, was sich an leidvollen und düsteren Begebenheiten in den übrigen Wessex-Romanen abspielt, geschieht in der Egdon Heath oder ihrer nächsten Umgebung.

Heidnischer Aberglaube hat hier sein eigenstes Gebiet. Es werden von "wizzards" düstere Weissagungen gesprochen, an denen das abergläubische Volk festhält. Dieser Aberglaube ist fest in Hardy's Wessexbevölkerung verwurzelt und führt seine Eigenexistenz neben dem christlichen Glauben, dessen Wesen sie im Grunde nicht erfaßt hat.

Henchard im "Mayor of Casterbridge" sucht einen solchen Zauberer in der Egdon-Heide auf, um von ihm das kommende Wetter zu erfahren, damit er seine Kornspekulation darauf einstellen und seinen verhaßten Rivalen Farfrae zu Grunde richten kann. Der Dairyman Crick in "Tess" nimmt sich vor, den Conjuror Trendle in der Egdon Heath aufzusuchen, falls die Milch am nächsten Tage wieder nicht buttert. Mrs. Lodge in der kurzen Erzählung "The Withered Arm" sucht denselben Conjuror Trendle in "the heart of Egdon" auf, damit er ihr sage, wer ihren plötzlich welk gewordenen Arm behext habe, um sich von diesem Fluche befreien zu können. Der Weg durch die Heide wird beschrieben: "It was a long walk; thick clouds made the atmosphere dark, . . . and the wind howled dismally over the hills of the heath [48]) — not improbably the same heath which had witnessed the agony of the Wessex King Ina, presented to after ages as Lear".

48) S. 83.

Gertrude Lodge wird dieser Gang durch die Heide zu Conjuror Trendle zum Verderben. Sie befolgt den Rat des Wahrsagers und kommt dabei um.

Der nördliche Teil der Egdon Heath ist auch der Schauplatz von Henchard's qualvollem Ende im "Mayor". Nachdem der einst so Stolze und Starke von seinem Glücke und dem einzigen Menschen, den er auf dieser Welt liebt, seiner Stieftochter Elizabeth-Jane, verlassen ist, zieht er sich als Ausgestoßener in den düstersten Teil der Heide zurück, um zu sterben. Auf einem Fetzen Papier, der ihm als Testament dient, zieht er den letzten Strich unter die Fakten seines Lebens und hinterläßt der Welt das negative Resultat mit dem Wunsche seiner vollkommenen Auslöschung aus der Erinnerung der Lebenden [49]).

Nicht nur der Schauplatz erinnert an die Landschaft im "Lear" und im "Macbeth", der "Mayor" klingt auch motivisch an den "Lear" an. Die Ähnlichkeit beruht auf Henchard's leidenschaftlich-jähzorniger Persönlichkeit, die an Lear erinnert. Auch bei Henchard kommt diese Veranlagung in einer einmaligen, impulsiven Tat im Eingange des Werkes — in dem Verkauf seiner Frau — zum Ausdruck. Auch er muß sein Leben lang für diese Tat büßen. Die Gemeinsamkeit mit dem Lear beruht auch auf seiner leidenschaftlichen Liebe zu seiner Pflegetochter Elizabeth-Jane, die er zunächst verstößt, und deren Liebe er erst in ihrem wahren Werte erkennt, nachdem er sie verloren hat.

49) Mayor of Casterbridge, S. 404.

KAPITEL 5.

§ 1.

Egdon Heath und die Lear-Heide.

Auch in der Einleitung zu "The Return" setzt Hardy die Egdon-Heath mit der Lear-Heide in Beziehung, er sagt: "It is pleasant to dream that some spot in the extensive tract whose south-western quarter is here described, may be the heath of that traditionary King of Wessex — Lear." Es ist bezeichnend, daß Hardy gerade in "The Return" eine Verbindung zwischen seinem Werke und Shakespeare's Leartragödie herstellt; sie scheint mir nicht zufällig zu sein. Wie oben schon angedeutet wurde, liegt hier eine innere Verwandtschaft zwischen Th. Hardy und Shakespeare vor und zwar vornehmlich dem Shakespeare der Lear- und Macbeth-Periode.

Diese Ähnlichkeit beruht vor allem auf der beiden eigentümlichen Erkenntnis der Tragik, die allem Sein zu Grunde liegt. Hardy's künstlerisches Gesamtschaffen ist seit seinen ersten Anfängen von diesem Blickpunkt her bestimmt. Shakespeare wächst dieses Wissen eigentlich erst seit der Hamletkonzeption zu und verstärkt und vertieft sich im "Lear" und "Macbeth" und in den folgenden Dramen dieser Periode.

Da gerade "The Return" große Übereinstimmung mit dem "Lear" und "Macbeth" unter Shakespeare's Dramen aufweist, seien diese beiden Werke vergleichsweise herangezogen. Es handelt sich hier bei Shakespeare auch um die Gestaltung der Tragik des Dämonischen. Außerdem hat Shakespeare den Stoff zu der Gestaltung dieser Dramen derselben Sphäre, der fernen Vergangenheit nordischer Heldendichtung entnommen, im Gegensatz zu seinen großen Tragödien, deren Schauplatz der Süden ist: "Othello", "Antony and Cleopatra", "Timon of Athens", "Coriolan". Über jenen beiden Dramen, "Lear" und "Macbeth", liegt dieselbe magische Atmosphäre, wie sie die Egdon Heath in "The Return" ausströmt, und beide sind auch von der gleichen inneren Dynamik erfüllt und fußen auf der gleichen weltanschaulichen Grundlage. Im Hinblick auf die Gemeinsamkeit, die das Lear- und Macbeth-Drama mit der Gestaltung des Tragischen in "The Return" verbindet, seien diese beiden Werke zunächst einmal für sich betrachtet.

§ 2 [1]).

Die Tragik im "Lear" und "Macbeth" im Hinblick auf die innere Verwandtschaft mit "The Return".

Seit dem "Hamlet" ist in Shakespeare der Glaube an die kosmische Harmonie des Universums zusammengebrochen. An die Stelle des immanenten Monismus ist der Dualismus getreten, der zum Seinsprinzip wird. Die Natur (In-, Um- und Mitwelt) ist keine absolute Seinsfülle mehr, sondern eine Scheinwelt, ein Traum, wie Shakespeare im "Tempest" [2]) sagt. Jenseits dieser Welt des Scheins ist die absolute Welt der Transzendenz. Der Mensch steht zwischen diesen Welten, im Schnittpunkt beider, und diese Stellung macht ihn zwiespältig. Von beiden Seiten wird seine Existenz bedroht, auf der einen Seite von den Trümmern einer zusammengebrochenen Wertwelt, auf der anderen von der unergründlichen Rätselhaftigkeit einer transzendenten Welt. In diese Grenzsituation ist der Mensch hineingestellt. Er selbst kann sein Schicksal nicht mehr gestalten und leiten, sondern merkt seine Verlorenheit in der Hand übermächtiger Gewalten und seine tragische Bestimmung. Diese Erkenntnis kommt am stärksten in der Lear- und Macbethperiode zum Ausdruck. Vor allen anderen Werken Shakespeare's sind diese daher dem tragischen Th. Hardy am nächsten verwandt.

Niemals wieder ist das Tragische in seiner kosmischen Geltung von Shakespeare so restlos erfaßt und dargestellt worden wie im "King Lear". Die Gesamtschau des Lebens steht allein unter diesem Prinzip. Alles Menschliche ist im "Lear" als ein Spiel unfaßbarer, unergründlicher Mächte, als ein Schauspiel für unbekannte Götter aufgefaßt; dieses Spiel der Mächte mit dem Menschen begründet sich nicht aus großer Schuld heraus. In keinem anderen Drama Shakespeare's besteht ein solches Mißverhältnis zwischen Schicksal und Mensch. Der Mensch ist nur Beute jener unerforschlichen Mächte, die sich aller erdenklichen Mittel bedienen – seien es Lear's Töchter und deren Helfer oder die Natur — um ihr Spiel zu Ende zu führen. Der Sinn der Tragödie ist die Aufhebung jedes menschlichen Sinns.

Lear ist keine für sich dastehende Einzelgestalt. Das Große in diesem Drama liegt darin, daß die Tragik sich nicht auf den Bereich des Menschlichen beschränkt. Jenseits des

---

1) Dieser § beruht zum Teil auf Ausführungen Prof. Deutschbeins in dessen Kolleg: Die großen Tragödien Shakespeare's, WS. 1932/33, und auf seinem Aufsatz: Individuum und Kosmos in Shak.'s Werken, Shak.-Jhrb. 1933

2) IV, i, 156/158.

Menschlichen treten im "Lear" Mächte in Erscheinung, angesichts derer das Menschliche nur als Spiel oder Gleichnis erscheint. Durch dieses Spiel der Mächte mit dem Menschen erhebt sich die Tragik erst in's Riesenhafte. Als Ausbruch außermenschlicher Gewalten bricht sie aus den Grenzen und dem Bereich des Menschen heraus in das offene Universum. Alle entfesselten dämonischen Gewalten greifen handelnd in den Lauf der Dinge ein als Sturm, Gewitter, Nacht, Heide, Finsternis. In den dämonischen Menschen und den Verhängnissen leiten sie sich nur fort, sie lassen sich hier eben unmittelbar wahrnehmen. Darum ist das eigentliche Geschehen, die Handlung selbst, trotz aller Begebnisse nur das Nebensächliche. Sinnbild alles menschlichen Tuns ist die Natur, die im Ausbruch der Elemente das menschlich nicht mehr faßbare und deutbare Walten der Mächte symbolisiert. In den Heideszenen des "Lear" ist es Shakespeare am sichtbarsten gelungen, jene unergründlich sinnlosen und gestaltlosen Kräfte künstlerisch in der Natur zu offenbaren. Die Weltkräfte selbst sind hier herabgeholt, um die Qual, das Grauen, die Zerrüttung — aber auch die Größe und Werthaltigkeit des menschlichen Seins — zu steigern. Diese sinnliche Landschaft ist nichts anderes als eine Spiegelung des Seelischen. In der Heide äußert sich dieses als Elementargeschehen, es ist in das Naturbild hineingestellt. Darum sind die Heideszenen Landschaft und Handlung zugleich. Dieses enge Hineinbeziehen der Natur verrät — wie kein anderes Werk Shakespeare's außer Macbeth — den umfassenden Natursinn Shakespeare's. Mensch und Natur werden zu Erscheinungsformen der zeugenden und wandelnden Kräfte selbst, die sich gleichzeitig im Menschen und in den Elementen offenbaren. Ohne Unterschied bedienen sich diese des menschlichen wie des naturhaften Materials, und ihr Spiel enthält auch noch menschliche Werte — Leidenschaft, Liebe, Haß, Recht — um alles gleichmäßig zu verderben. Darum ist der "Lear" die Tragödie, in der die Landschaft und die Elementarmächte am stärksten zur Auswirkung kommen.

Als Zeichen der naturhaften Atmosphäre sind auch Pflanze und Tier hineinbezogen. Nirgendwo in Shakespeare's Werken findet sich ein solcher Reichtum an pflanzlichen Symbolen und tierischen Gleichnissen. Diese einzigartige Einheit von Menschenschicksal und Naturgeschehen gibt der Leartragödie ihr Ausmaß und ihre kosmische Spannweite.

Im "Macbeth" richtet sich der Blick von einem enger begrenzten Felde aus in eine jenseitige Welt voll Schauer und dunkler Geheimnisse.

Auch hier begegnet das Tragische als jäher Einbruch von außermenschlichen Mächten in die menschliche Sphäre; als dämonische Taten in einem dämonischen Menschen setzen sie ihr

Wirken fort. Als Hexen und Unholdinnen steigen sie aus dem dunklen Urgrunde auf, aus dem auch die menschlichen Geschicke sich erheben und nähern sich weissagend und verschierisch Macbeth. Auch sprachlich ist dem sinnlich-übersinnlichen Wirken in Zeit und Schicksal im "Macbeth" greifbar und schaurig Ausdruck verliehen worden. Die verhängnisvollen Dämonen erscheinen auch außerhalb des Hexenbereiches verkörpert wie im Gebet der Lady:

"Come, you spirits . . .
Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief!" [3])

Dagegen nehmen auch die positiven Gegenkräfte, Recht und Mitleid Gestalt an:

". . . this Duncan
Hath borne his faculties so meek, . . .
that his virtues
Will plead like angels trumpet-tongu'd against
The deep damnation of his taking-off;
And pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, . . .
Shall blow the horrid deed in every eye, . . ." [4]),

und auch die heiligen Mächte werden personifiziert:

". . . Macbeth
Is ripe for shaking, and the powers above
Put on their instruments . . ." [5]).

Von dem Wirken und Walten jener ewigen Urkräfte ist alles Geschehen, alle Handlung, Landschaft und Mensch durchdrungen, Macbeth erscheint nur als das dringlichste Opfer; denn er ist edel und achtunggebietend. Darum wittern ihn die Elementarwesen, die sich über jede menschliche Norm hinwegsetzen. Denn sie selbst sind stoffnahe, Urmaterie, Verkörperungen von Naturmächten wie Stürme und Fluten. Macbeth steht ihnen nahe, schon in der Sprache kommt diese Verwandtschaft zum Ausdruck:

"Fair is foul, and foul is fair:
Hover through the fog and filthy air" [6]),

schön ist ihnen häßlich und häßlich schön, diese Doppeldeutigkeit ist ihr Grundzug, den sie Macbeth gegenüber gleich im Beginn ausspielen. Macbeth's ersten Worte knüpfen sinnfällig an den Spruch der drei Unholdinnen an:

---

3) I, 5, 41— 51.
4) I, 7, 16— 24.
5) IV, 3, 236—238.
6) I, 1, 11—12.

"So foul and fair a day I have not seen" [7]).

Auch für ihn gibt es keinen festen Maßstab in bezug auf Werte. Dieselben Mächte beherrschen ihn und sie. Sie berükken ihn, weil er ihnen verwandt ist, und sie verderben ihn, weil er nicht ganz ihrer Art ist.

Auch Macbeth leidet, wie Eustacia und alle übrigen Gestalten bei Hardy, mehr als er frevelt. Schon vor dem Tode büßt er sein martervolles Leben. Er durchschaut den Trug des Daseins, und darum verzweifelt er. Gerade im "Lear" und "Macbeth" begegnen diese lebensmüden, verzweiflungsvollen Stimmungen sehr häufig. In "Macbeth" sagt Shakespeare:

> "Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage,
> And then is heard no more; it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing." [8]),

und:

> "I have liv'd long enough: my way of life
> Is fall'n into the sear, the yellow leaf;" [9]).

Auch in "Macbeth" sieht Shakespeare's tragische Schau Menschen, Taten und Landschaft in allumfassender Einheit zusammen. Das innere Seelische kehrt im Spiegel der Außenwelt wider. Die Landschaft erscheint als Grundkraft, aus der das Menschliche erst zu entstehen scheint, und die Menschen tragen diese Landschaft in sich. Alles wird zusammengesehen, die naturhaltige Seele antwortet der seelenhaltigen Welt. Der Mensch zählt nicht als Einzelexistenz. Zwischen ihm und der Landschaft besteht ein Verhältnis von appeal-response. Eine Atmosphäre liegt über Landschaft, Mensch, Gefühl, Leidenschaft; wollte man eins dieser Elemente herausreißen, würde man das Gesamtgefüge zerstören.

"Macbeth" spielt in einem Nacht- und Nebelreich. Selbst die Atmosphäre des "Lear" ist nicht so vom Trüben und Grausigen bestimmt. Donner und Blitz leiten die Tänze und verworrenen Sprüche der Hexen ein. Die wichtigsten Ereignisse begeben sich im Dunkel der Nacht: der Mord an Duncan und Banquo im dunklen Schloß und Park, die Begegnung Macbeth's mit den Hexen in dem fahlen Licht der Dämmerung, Banquo's Erscheinung im schwacherleuchteten Fackelsaal, Lady Macbeth schlafwandelnd mit einer schwelenden Kerze. Macbeth ruft selbst die Finsternis herbei:

---

7) I, 3, 38.
8) V, 5, 23—28.
9) V, 3, 22—23.

"Come, seeling night,
Scarf up the tender eye of pitiful day,
And with thy bloody and invisible hand
Cancel and tear to pieces that great bond
Which keeps me pale!" [10])

und ebenso Lady Macbeth:

"Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell, . . ." [11]).

Selbst der Tag ist grau, fahl und düster. Die Sonne verbirgt sich vor den grausamen Taten. Nur einmal, als der ahnungslose Duncan das Schloß seiner Väter betritt, scheint die Sonne hernieder. Dann wird es wieder grau und finster —

"Alas! poor country;
. . . It cannot
Be call'd our mother, but our grave; where nothing,
But who knows nothing, is once seen to smile;
Where sighs and groans and shrieks that rent the air
Are made, not mark'd ; . ." [12]).

§ 3.

Übereinstimmungen in "Lear" und "Macbeth" mit "The Return" in bezug auf die weltanschauliche Grundlage und bestimmte Gestaltungsmomente.

Nachdem wir sowohl die Gestaltung des Tragischen in "The Return" als auch in "Lear" und "Macbeth" in einigen Hauptzügen betrachtet haben, legen wir durch einen kurzen Vergleich die Übereinstimmungen im Schaffen beider Dichter fest.

Das allem zugrundeliegende Gestaltungsprinzip bei Hardy und dem Shakespeare dieser Periode ist die Erkenntnis, daß das menschliche Sein eine Tragödie ist. Von hier aus ergeben sich weitere Entsprechungen. Die tragische Grundauffassung greift bei beiden Dichtern von der menschlichen Sphäre auf das gesamte Universum über. Auch die unbeseelte Welt, Natur und Pflanze und Tier werden in der Verallgemeinerung des Tragischen als Grundprinzip des Seins hineinbezogen. In dem allgemeinen Weltenschicksal bestehen keine Grenzen zwischen der organischen und unorganischen Welt. Die wechselseitige Beziehung zwischen Natur und Mensch ist sowohl im Lear- und Macbethdrama unter Shakespeare's

10) III. 2. 46—50.
11) I. 5. 51. 52.
12) IV. 3. 164—169.

Tragödien als auch in "The Return" unter Hardy's Romanen für die Gestaltung des Tragischen von höchster Bedeutung. Gerade dieses Moment hebt jene Werke auf eine überwältigende Ebene.

Die Übereinstimmung zeigt sich auch in der Auffassung vom Universum und der Stellung des Menschen innerhalb desselben. Welt, Erde, Mensch, Natur sind bei Hardy und dem Shakespeare der Übermaßdramen nichts anderes als der Schauplatz irrationaler Mächte, die in ewigem Kampfe miteinander ringen. Das oberste Prinzip in dieser unerbittlichen Weltordnung ist die Vernichtung; jene zerstörerischen Kräfte walten in voller Sinnlosigkeit, sie triumphieren über den Fall gerade der stärksten und edelsten Wesen. Die menschliche Existenz hat durchaus keine Bedeutung. Der Mensch ist nur ein Spielzeug, das ergriffen und wieder fortgeschleudert wird. Alle Wertungen, die dem menschlichen Sein erst zu einem Sinn verhelfen, unterliegen jenen blinden und willkürlichen Mächten, die alles Erleben und den Untergang bestimmen. Menschliche Willensfreiheit hat hier keinen Raum.

Eine solche Auffassung legt die Gestaltung der Tragik des Dämonischen nahe, die sowohl bei Lear und Macbeth als bei Eustacia in "The Return" begegnet. Zwar ist Eustacia bei weitem nicht so sehr dämonische Persönlichkeit wie Macbeth, zum Beispiel, der als mächtiger Than in zerstörendem Ehrgeiz und Machthunger in die menschliche und staatliche Ordnung eingreift, für den die Welt nichts weiter ist als ein Raum, in dem er sich auswirkt, und für den keine sozialen Bindungen — sei es Reich, König, Untertanen — bestehen. Doch es sind dieselben dämonischen Gewalten, die in jenen Werken zum Ausdruck kommen und gegen die ein vergeblicher Kampf geführt wird. Shakespeare hat das Wirken jener ungreifbaren irrationalen Mächte auch durch die weird sisters sichtbar zu machen gesucht, die durch ihren Einfluß beweisen, daß der Wille des Menschen nicht freie Selbstbestimmung ist sondern aus fremden Sphären heraus bedingt und beeinflußt wird. Die Gestalt des Venn in "The Return" birgt an manchen Stellen auch diese geisterhaft naturhaften Elemente in sich, im übrigen hat Hardy als Mensch des aufgeklärten Zeitalters von solchen greifbaren Verkörperungen als Mittlern zwischen der menschlichen und außermenschlichen Sphäre abgesehen. Er beschränkt sich allein auf die Natur, die er mit starker Einbildungskraft erfaßt und beseelt hat.

Gemeinsam ist jenen Werken auch die unheimlich düstere Atmosphäre, die alles umgibt, Landschaft, Mensch und Geschehen. Der graue Himmel des Nordens tut sich hier auf; man wird an den Beowulf, den Heliand, die Edda erinnert und an die religiös-mythischen Vorstellungen der Germanen. Bei

beiden Dichtern scheinen diese in der Belebung der Naturkräfte fortzuleben und bei Hardy noch speziell in der Form der Vegetationsdämonie, auf die hier nur hingewiesen werden kann.

KAPITEL 6.

Die Gestaltung des Tragischen in "Tess Of The D'Urbervilles"

§ 1.

Die Naturnotwendigkeit in einzelnen Gestaltungsmomenten als sinnentleerte mechanische Notwendigkeit.

Nächst der "Return" ist "Tess of the D'Urbervilles" der Roman, in dem sich Th. Hardy's tragisches Weltgefühl in deutlichster Ausprägung zeigt. Die "Return" erweckt durch die Gestaltung der Tragik des Dämonischen und den durchaus dramatischen Aufbau den Eindruck des Einmaligen, Außergewöhnlichen. Tragik ist hier noch nicht unlösbar mit allem Seienden verknüpft, sondern erwächst aus der besonderen Atmosphäre und dem Zusammentreffen ungewöhnlicher Geschehnisse und ungewöhnlicher Menschen.

In "Tess" findet eine Vereinfachung und Verallgemeinerung in der Gestaltung des Tragischen statt. Während in "The Return" die Schicksalsnotwendigkeit unbewußt triebhaftes Hervorbrechen irrationaler Gewalten war, erscheint sie in "Tess" manchmal als sinn- und lebensentleerte mechanische Notwendigkeit. Selbst psychologische Erscheinungen, die in der Sphäre des Emotionalen, Triebhaften wurzeln, werden durch Ausdrücke oder Vergleiche aus dem Gebiete des Mechanischen verschiedentlich dargestellt. Als Tess das Leid, das ihr durch Alec D'Urbervilles zugefügt wird, verwunden hat, heißt es von ihr: ". . . some spirit within her rose automatically as the saps in the twigs" [1]). In diesem Vergleich wird nicht nur ein seelischer Vorgang, sondern gleichzeitig das organische Wachstum von Hardy durch das Wörtchen "automatically" ins Mechanische herübergezogen. Ähnlich eine andere Stelle: "The irresistible, universal, automatic tendency to find sweet pleasure somewhere, which pervades all life, . . . had at length mastered Tess" [2]). Gerade auch das Verhältnis zwischen Tess und Angel Clare, der Kernpunkt des Tragischen in diesem Roman, wird verschiedentlich durch physikalische oder mechanische Vergleiche dargestellt, als wenn es sich um unorganische Gesetzmäßigkeiten handelte und nicht um inneres seelisches Erleben. Als Tess und Clare

1) S. 129.
2) S. 136.

sich auf der dairy farm kennengelernt haben, heißt es von ihnen: "All the while they were converging, under an irresistible law, as surely as two streams in one vale"[3]). Und: "Nobody had beheld the gravitation of the two into one"[4]). Von ihrer gegenseitigen Liebe sagt Hardy, daß sie ". . . was based upon a more stubborn and resistless tendency than a whole heap of so-called practicalities"[5]). Nicht nur die Sphäre des Gefühlsmäßigen wird häufig von dieser Mechanisierung erfaßt, sondern auch alles übrige, was Vitalität, Leben und Bewegung ausdrückt. Die arbeitenden Leute auf dem Felde sieht Hardy in "Tess" von demselben Blickpunkt des Anorganischen aus: "Differing one from another in natures and moods so greatly as they did, they yet formed, bending, a curiously uniform row — automatic, noiseless; . . ."[6]). Selbst der Untergang und Verfall des einst so mächtigen Stammes der D'Urbervilles ist für Hardy der Rhythmus eines ewigen Wechsels, das gleichmäßige Fluten und Zurückfluten — flux and reflux — alles Seienden. Diese Art der Gestaltung in "Tess" weist schon auf "The Dynasts" hin, wo das Menschliche noch viel stärker zu einem mechanischen Prozeß entseelt wird, der in dem "Immanent Will" sein Kraftzentrum hat oder als physiologischer Vorgang gesehen wird, wobei der "Immanent Will" das Gehirn ist, dessen Nervenstränge alles Lebendige durchziehen. In "Tess" kommt dieses Gestaltungsmoment nur gelegentlich zur Geltung, es wird damit nicht die durchaus künstlerische Gestaltung dieses Romans und die tiefe, volle Menschlichkeit der einzelnen Charaktere beeinträchtigt. Es wird lediglich der Eindruck der schicksalhaften Notwendigkeit erhöht, die auf menschliches Sein und menschliche Werte keine Rücksicht nimmt. Hardy sagt in "Tess": "Men are too often harsh with women they love or have loved; women with men; and yet these harshnesses are tenderness itself when compared with the universal harshness out of which they grow; the harshness of the position towards the temperament, of the means towards the aims . . ."[7]).

§ 2.

Tess' Tragik als Existentialschuld.

In "Tess" bedarf es keiner zwiespältigen dämonischen Persönlichkeit, um den Haß der Schicksalsmächte hervorzurufen. Tess' Natur ist nicht nach irgendeiner Richtung hin ins Außer-

3) S. 167.
4) S. 196.
5) S. 196.
6) S. 189.
7) S. 441.

gewöhnliche gesteigert, es liegt bei ihr durchaus kein Grund vor, daß das Schicksal sie in ihre Grenzen zurückweisen müßte. Keinen Augenblick ist sie mehr als eine Frau, die demütig und bescheiden hofft, daß das Glück — kein außergewöhnlich großes, sondern ein ihrer Natur und ihrem Lebenskreis angemessenes — in der Liebe als Erfüllung ihres Seins zu ihr kommen möge. Diese ihr innewohnenden Instinkte werden ihr zum Verhängnis. Sie sagt selbst von sich: "Never in her life – she could swear it from the bottom of her soul — had she ever intended to do wrong; yet these hard judgments had come. Whatever her sins, they were not sins of intention . . ." [8]).

Das Schicksal straft sie für ihr bloßes Dasein. Alle übrige Tragik in "Tess" hat hier ihren Ursprung.

Tess ist edel und selbstlos. Ihre Eigenschaften bedingen nicht ihren Untergang, denn sie handelt aus den vornehmsten Motiven heraus. Um ihren Eltern aus der Not zu helfen, macht sie sich auf, um ihre Namensverwandten um Unterstützung zu bitten; dabei fällt sie der Verführung Alec D'Urbervilles' zum Opfer. Hier liegt ihre Tragik. Sie, die Reine und Makellose, verfällt vor den Augen der Welt in eine Schuld, die ihr fortan verhängnisvoll wird. Sie verschuldet die Schuld nicht, sondern verfällt ihr [9]). In ihrem zarten Gewissen übersieht sie dann die eigene Schuldlosigkeit und beurteilt sich nach den Normen der übrigen Menschen. Dieselben Momente, die Tess im Anfang zum Unglück werden, treiben sie auch ihrem Untergange entgegen. Nachdem sie lange Zeit unter den größten Entbehrungen und inneren Qualen auf Angel's Rückkehr geharrt hat, gibt sie den Gedanken an ihr eigenes Lebensglück auf, allein aus dem Motiv heraus, ihren Angehörigen helfen zu müssen und dem Gefühl der Verpflichtung Alec gegenüber. Da kommt Angel wieder. Tess sieht sich nun in ihrem Dasein betrogen; in der Heftigkeit ihres Schmerzes ersticht sie Alec und verfällt damit ihrem Schicksal.

In "The Return" sagt Hardy noch von Eustacia's Handlungsweise: "Instead of blaming herself for the issue she laid the fault upon the shoulder of some indistinct, colossal Prince of the World . . ." [10]).

Tess wird jegliche Schuld und Verantwortung für ihr Tun von vornherein entzogen. Wie alle übrigen Frauen bei Hardy bietet auch sie durch einen gewissen Mangel an Entschlußkraft und ihre allgemein passive Haltung den feindlichen Mächten eine Angriffsfläche. Ein charakteristisches Beispiel hierfür

8) S. 460.
9) Scheler, S. 265.
10) S. 351.

liefert Tess, als sie in ihrer körperlichen und seelischen Not einen Versuch der Annäherung an Angel's Eltern macht und im letzten Augenblick doch wieder davor zurückschreckt und umkehrt: ". . . and she went her way without knowing that the greatest misfortune of her life was this feminine loss of courage at the last and critical moment . . ." [11]).

Um Tess zu entlasten, schreibt Hardy diesen Energiemangel ihrer erschöpften Rasse zu. John Durbeyfield, Tess' Vater, stammt aus einem untergegangenen Rittergeschlecht, das zu einem der ältesten des Landes gehörte. Dieser Umstand gibt schon den ersten Anlaß zu Tess' Tragik. Im Eingange des Romans erfährt der einfältige John erst von seiner hohen Abstammung; er feiert diese Neuigkeit in Rolliver's Inn in gebührender Weise und kehrt so spät heim, daß Tess und ihr kleiner Bruder anstatt seiner zum Markte nach Casterbridge fahren müssen. Dabei ereignet sich der unglückliche Zusammenstoß, bei dem Prince, das einzige Pferd und zugleich der wertvollste Besitz der Familie, umkommt. Tess schiebt sich die Schuld an diesem Unglück zu und glaubt nun, für ihre Familie sorgen zu müssen, um ihr Unrecht gut zu machen. Auch Angel macht Tess' Abstammung für ihren Charakter und für alles Unheil verantwortlich, das Tess und ihm zustößt: "I think that parson who unearthed your pedigree would have done better if he had held his tongue. I cannot help associating your decline as a family with this other fact — of your want of firmness. Decrepit families imply decrepit wills, decrepit conduct . . . Here was I thinking you a new-sprung child of nature; there were you, the belated seedling of an effete aristocracy" [12]). Tess' Abstammung wirft einen Schatten auf ihr ganzes Dasein. Es ist tragische Ironie, daß sie in der äußersten Not gerade in die Landschaft zurückkehrt, in der die Besitztümer ihrer Vorfahren lagen, und sie für ihre vaterlose Familie hier nicht mal ein Dach findet, das sie schützt.

Das einzige Mal, als Tess eine Tat begeht, die ihren tragischen Untergang vor der Außenwelt rechtfertigen könnte, wird ihr von dem Dichter auf Grund ihrer Abstammung gewissermaßen die Verantwortung dafür entzogen. Es handelt sich um den Mord an Alec. Hardy schiebt diese im Affekt begangene Tat auf das wilde Blut ihrer Ahnen in ihr: "he (Angel) . . . wondered what obscure strain in the D'Urberville blood had led her to this aberration — if it were an aberration . . ." und "the D'Urbervilles had been known to do these things" [13]).

---

11) S. 386.
12) S. 299.
13) S. 500.

§ 3.

Das starke Gefühl der Vorherbestimmtheit.

Unerbittlicher als in allen vorherigen Romanen stellt Hardy in "Tess" mit allen Mitteln den Gang der schicksalhaften Notwendigkeit dar. Über den Geschehnissen liegt eine Vorherbestimmtheit, die sich auch den Menschen mitteilt. "What must come will come" [14]). Und "What's done cannot be undone" [15]), diese Worte Shakespeare's im "Macbeth" begegnen nicht nur in "Tess", sondern bei Hardy's übrigen Gestalten in allen anderen Romanen auffallend häufig. Alle Tragik in diesem Roman erfährt dadurch eine Vereinheitlichung und künstlerische Vertiefung. Vor allem erstreckt sich dieses Gefühl der tragischen Vorherbestimmtheit auf Tess' Liebe. Selbst im höchsten Glücke spürt sie etwas unheimlich Unheilvolles, das im Hintergrunde lauert: "She walked in brightness, but she knew that in the background those shapes of darkness were always spread" [16]). "'I don't quite feel easy,' she said to herself. 'All this good fortune may be scourged out of me afterwards by a lot of ill. That's how Heaven mostly does'" [17]). Gerade wenn sie ihre leidvolle Vergangenheit für kurze Zeit vergessen hat, wird sie durch irgendetwas wieder an sie erinnert, sei es durch eine zufällige Bemerkung, die sie auf sich bezieht oder durch die Landschaft oder durch einen Menschen. Die dunkle Ahnung von kommendem Unheil begleitet sie auch, als Angel sie verlassen hat und sie ihn flehentlich bittet zurückzukehren: "Any one who had been in a position to read between the lines would have seen that at the back of her great love was some monstrous fear — almost a desperation — as to some secret contingencies which were not disclosed" [18]).

Diese deterministischen Tendenzen walten in "Tess" auch in den übrigen Gestalten, z. B. ganz ausgesprochen in Angel und Mister Clare, dem Theologen, von dem es heißt: "His creed of determinism was such that it almost amounted to a vice" [19]). Diese Vorherbestimmtheit bei Hardy erinnert an den primitiven Fatalismus seiner heidnischen Dorseter Vorfahren Jahrtausende vorher [20]); er spricht in "Tess" auch einmal von einer "Fetischistic utterance".

---

14) S. 507.
15) S. 330.
16) S. 252.
17) S. 265.
18) S. 411.
19) S. 204.
20) Fehr Bernhard, S. 361.

§ 4.

Die Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles Seienden.

Tess sieht die Welt von Anfang an düster. Ihr kleiner Bruder fragt sie, als ihr noch kein Leid widerfahren ist: auf was für einem Stern leben wir, "a splendid one or a blighted one?" "A blighted one"[21]), antwortet sie, und hierauf schiebt sie alles häusliche Elend und ebenso die Krankheit ihres Vaters. Auch das Leben und Treiben der übrigen Menschen sieht sie in diesem Lichte; als sie mit Angel das erste Mal in einen größeren Ort kommt, bemerkt sie, ähnlich wie der junge Hardy in London: ". . . holding public-meetings in their market-places, arguing, preaching, quarrelling, sobbing, groaning, praying, and cursing"[22]). Häufig stellt sie fest, daß das Dasein kaum lebenswert ist.

Wie Eustacia sieht auch Tess in allen Dingen die Nichtigkeit und Vergänglichkeit. Dieses Gefühl verstärkt sich in der Einsamkeit ihres Elends. Sie fragt sich nach dem Wert und Nutzen ihres Lebens und stellt fest, daß alles umsonst ist: "'All is vanity'. . . . If all were only vanity, who would mind it? All was, alas, worse than vanity — injustice, punishment, exaction, death"[23]). Als sie, von Angel verlassen, als einfache Feldarbeiterin im winterlichen Land auf einer Farm Arbeit sucht, sagt Hardy von ihr: "there was the record of a pulsing life which had learnt too well, for its years, of the dust and ashes of things, of the cruelty of lust and the fragility of love"[24]).

Aus manchen Äußerungen spricht nicht mehr Tess, sondern unverhüllt der Dichter. Die Intensität seiner Gefühle dem Leben gegenüber, seiner Nichtigkeit, Vergänglichkeit, seiner Sinnlosigkeit, drängt ihn zur Durchbrechung der künstlerischen Einkleidung. Als Tess von Alec entehrt wird, bevor sie Angel kennen gelernt hat, sagt Hardy: "Where was Tess' guardian angel? Where was the providence of her simple faith? Perhaps, like that other god . . . he was talking, or he was pursuing, or he was in a journey, or he was sleeping and not to be awaked"[25]). Es lassen sich in "Tess" mehrere solcher Stellen finden, in denen Hardy die künstlerische Form durchbricht und nicht länger als Dichter, sondern als Kritiker seinem Unwillen gegen das Leben unmittelbaren Ausdruck geben muß[26]).

---

21) S. 260.
22) S. 35.
23) S. 355.
24) S. 359.
25) S. 93.
26) S. 49, 93, 50.

§ 5

Die Verwurzelung des tragischen Geschehens in der Liebe, dem höchsten Lebenswert bei Hardy.

Trotz der Erkenntnis der Wertlosigkeit des Lebens und trotz des Gefühls, daß ihr Schicksal vorherbestimmt ist, versucht Tess doch mit aller Kraft, ihm zu widerstreben. Ohne diesen Widerstand wäre Tess keine eigentlich tragische Persönlichkeit. Die Wurzel alles tragischen Geschehens in diesem Roman ist die Liebe. Sie ist der zentrale Wert, der den Schicksalsmächten gegenüber behauptet wird und dadurch seine größte Verherrlichung findet. Trotzdem die Liebe als der höchste Lebenswert auch in allen übrigen Romanen Hardy's in den Mittelpunkt gerückt ist, erfährt sie in der Gestalt der Tess ihre letzte Steigerung.

Die Liebe wird Tess der Anlaß zum Widerstand gegen das Schicksal. Solange sie Angel nicht kennt, kann persönlichstes Leid sie nicht aus ihrem inneren Gleichgewicht bringen. Ihre Liebe zu Angel bringt die Wandlung. Alles, was an höheren Werten in ihr schlummert: Opfermut, Hingebung, Treue, Würde und Echtheit, wird durch diese große Liebe in ihr angespannt. Die Wirkung dieser Liebe, die ihr Wesen verklärt, überträgt sich auch auf ihre ganze Umgebung. Von Izz Huett, die mit ihr in ihrem Elend auf der Rübenfarm arbeitet, wird gesagt: ". . . she could not be antagonistic to Tess in her presence; the influence which she exercised over those of her own sex being of a warmth and strength quite unusual, curiously overpowering the less worthy feminine feelings of spite and rivalry" [27]).

Diese Liebe steigert sie zu Zeiten auch in Angel's Augen ins Erhabene. "She was no longer the milkmaid, but a visionary essence of woman — a whole sex condensed into one typical form" [28]).

Die eigentliche Tragik dieses Romans spielt sich in Tess' innerem Kampfe gegen diese große Liebe ab. Sie weiß, daß Angel in ihr das Symbol unschuldiger Reinheit sieht. Ihr Gewissen drängt sie jedoch, ihn nicht über ihre Vergangenheit zu täuschen. Ihre Liebe hindert sie daran, aus Furcht ihn zu verlieren. Heart und judgement, mind and conscience, desire and duty kämpfen einen fortwährenden Kampf in ihr [29]). Sie empfindet es als eigenes Unrecht, Angel zu lieben und kann sich trotz dieser Einsicht nicht gegen diese Liebe wehren: "She had bowed to the inevitable result of proximity, the necessity of

27) S. 380.
28) S. 160.
29) S. 228, 221.

loving him . . .". "The struggle was so fearful; her own heart was so strongly on the side of his — two ardent hearts against one poor little conscience — . . . And she held what her conscience had decided for her when her mind was unbiassed ought not to be overruled now"[30]). Tess weiß schließlich, daß weder Religion noch Gewissen ihr gegen diese Liebe beistehen können: "She loved him so passionately, and he was so godlike in her eyes; and being, though untrained, instinctively refined, her nature cried for his tutelary guidance"[31]). Hardy zerbricht wieder die künstlerisch-einheitliche Form und gibt seine persönliche Stellungnahme kund, als Tess schließlich einwilligt, Angel's Frau zu werden: "She had consented. She might as well have agreed at first. The "appetite for joy" which pervades all creation, that tremendous force which sways humanity to its purpose . . . was not to be controlled by vague lucubrations over the social rubric"[32]).

Tess ergibt sich schließlich ihrer Liebe. Aber ganz verlassen die bösen Schatten ihrer Vergangenheit sie nicht, ab und zu tauchen sie unheimlich drohend auf und verdunkeln die glücklichste Zeit ihres Zusammenseins mit Angel.

In der Echtheit und Unendlichkeit ihrer Liebe erinnert Tess an Shakespeare's Juliet. Hardy stellt selbst eine Verbindung zwischen ihnen her: "Her idolatry of this man was such that she herself almost feared it to be ill-omened. She was conscious of the notion expressed by Friar Laurence: "These violent delights have violent ends" It might be too desperate for human conditions — too rank, too wild, too deadly"[33]). (Diese letzteren Worte sagt ähnlich Juliet zu Romeo, II, 2, 118 ff.). Auch Tess liebt in Angel das höhere Ich, die individuelle Idee. Das wird deutlich, als Angel sie verlassen hat und sie sich in der rauhesten Jahreszeit mit ihrer Hände Arbeit ernähren muß. Einige Bitterkeit mischt sich in diese Liebe, als sie erfahren muß, daß seine Liebe "had been a love 'which alters when it alteration finds'"[34]). Sie glaubt verdient zu haben, daß Angel Izz gefragt hat, ob sie mit ihm gehen wolle. Sie zahlt voll wieder für ihre Schuld, Angel über sich getäuscht zu haben, trotzdem sie in Wahrheit nicht Schuld daran trägt.

Als Angel als ein ganz Anderer, häßlich, abgemagert, von seinem harten Schicksal in Brasilien gebeugt, wiederkehrt, bemerkt sie diese Veränderung gar nicht: "To her he was, as of old, all that was perfection, personally and mentally"[35]).

---

30) S. 228, 221
31) S. 235.
32) S. 246.
33) S. 276.
34) S. 478, bei Shakespeare Sonnett 116.
35) S. 501.

Die Unzulänglichkeiten seines empirischen Seins übersieht sie vollkommen.

Auch Tess tritt wie Juliet aus dem letzten inneren Nexus ihrer Persönlichkeit heraus, als sie Alec niedersticht, der ihre innersten Gefühle geknechtet hat, und der zwischen ihr und Angel stand wie ein böser Dämon. Mit dieser besinnungslosen Tat verfällt Tess jedoch ihrem Schicksal. Sie sagt von sich: "How wickedly mad I was! Yet formerly I never could bear to hurt a fly or a worm . . ."[36]). Sie ergibt sich in ihr Schicksal, ja, sie bejaht es sogar. Lieber will sie sterben als erleben, daß Angel sie eines Tages für ihr Tun verachten könnte.

Ihre letzte Hoffnung ist, daß sie mit Angel noch nach ihrem Tode vereinigt werden wird: "Tell me now, Angel, do you think we shall meet again after we are dead?" . . . "O, Angel — I fear that means no! . . . And I wanted so to see you again — so much, so much! What — not even you and I, Angel, who love each other so well?"[37]).

§ 6.

Die äußere Natur und ihre Vorgänge in ihrer Beziehung zum Menschen in "Tess".

Naturgeschehen und Stimmung spielen auch noch in die Tragik der "Tess" hinein, aber sie sind aus einer anderen inneren Fühlensrichtung heraus dargestellt als in "The Return". Die Natur ist nicht etwas intuitiv Geschautes, aus dem sich die menschliche Tragik langsam herauszulösen beginnt; die Blickrichtung hat sich geändert; der Mensch, Tess, steht im Brennpunkt, um den sich alles übrige konzentriert, und bewußt wird die Natur in die menschliche Tragik hineingezogen. Die Natur ist nicht mehr Urbild, wie in "The Return", sondern Sinnbild[38]). Hardy gibt der Natur jetzt einen ganz gedanklichen Inhalt; sie betont und unterstreicht nur das Schicksal der Tess. Hardy schildert die Stätte ihres bittersten Elends als einen "starve-acre place"[39]), auf dem sie in rauher Arbeit ihr Brot verdient. Sie ist aller Unbill des Wetters ausgesetzt. Die feuchten Tage in Flintcomb Ash werden immer kälter und erstarren bald zu einem ungewöhnlich strengen Winter. Das Erscheinen seltsamer Polarvögel in dem Hochland unterstreicht noch die Atmosphäre von Erstarrung und Verlassenheit, der alle Kreatur hier ausgeliefert ist: ". . . gaunt spectral creatures with tragical eyes — eyes which had witnessed scenes of cataclysmal

36) S. 507.
37) S. 513.
38) Vergl. auch Hanna Ufer, S. 73/4.
39) S. 365.

horror . . . , and retained the expression of feature that such scenes had engendered"[40]). Indem Hardy auch Natur und Tiere mit der langsam herannahenden Tragik erfüllt, die Tess' Leben vernichten wird, taucht er hier alle Erscheinung in ein tragisches Licht.

Den Ort, an dem Tess' zweites verhängnisvolles Zusammentreffen mit Alec D'Urbervilles stattfindet, denkt Hardy sich als ein fahles, verlassenes Hochland. Es hat so wenig von dem Reiz, der Maler und Naturliebhaber anlocken könnte, daß man hier von einer "new kind of beauty, a negative beauty of tragic tone"[41]) sprechen könnte.

Die Egdon Heath wird auch in diesen Roman hineingezogen, um die Tragik der Tess zu betonen. Als Tess in ihre Verbindung mit Angel einwilligt, werden die steilen, tiefbraunen Hügel der Egdon Heath erwähnt, die sich in weiter Ferne im Hintergrunde entlangziehen. Es ist auch in "Tess" beinahe Prinzip, daß die Egdon Heath in Erscheinung tritt, um drohendes Unheil anzukündigen: ". . . the enormous Egdon Waste was close at hand"[42]) und wird in ihrer zeitlosen Unveränderlichkeit eingehend betrachtet, ehe Tess' letzter Aufenthaltsort ihres Zusammenseins mit Alec bekannt wird, Sandbourne, aus dem sie flüchtet, nachdem sie Alec getötet hat.

"An outlying stretch of Egdon Heath"[43]) hat auch von jeher zu dem Landbesitz der D'Urbervilles gehört, wohin Tess nach dem Tode ihres Vaters mit ihrer Familie zurückkehrt. Nichts zeugt von der großen Vergangenheit ihres Hauses als einige Grundmauern des ehemaligen Herrenhauses, deren Anblick in ihr eine niederdrückende Stimmung erwecken.

§ 7.

Die Gemeinsamkeit zwischen Tess' Leidensweg und dem Learschicksal.

Hardy hat in dem Leidensweg der Tess eine starke Gemeinsamkeit mit dem Learschicksal empfunden. Die Übereinstimmung zwischen beiden Werken erstreckt sich hier nicht nur auf das Gefühl der Verlorenheit des Menschen gegenüber dem allgewaltigen Schicksal wie in "The Return", sondern auch auf die Einsicht in die qual- und leidvolle Natur des Daseins.

Aus diesem Gefühl heraus hat Hardy in die Einleitung zu "Tess", gleichsam als Motto des ganzen Romans, die Worte Gloster's im "Lear" gesetzt:

---

40) S. 369.
41) S. 400.
42) S. 487.
43) S. 468.

"As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport" [44]).

Der Vergleich mit Lear wird an anderer Stelle auch durchgeführt, als Angel zu Tess sagt: "You were more sinned against than sinning, that I admit" [45]).

Das Leiden, das Gut und Böse, Schuld und Unschuld gleichmäßig umfaßt, ist der Grundzug im "Lear", der durch alles Geschehen und Wirken hindurchgeht. Dieses Leiden an der Sinnlosigkeit des Seins ist der Ursprung von Lears Persönlichkeit selbst, der sich als einen Menschen "more sinned against than sinning" bezeichnet und dem von allen Seiten nur Leid zustößt. Im "Lear" ist das Leiden eine Form des Weltwesens selbst, es ist nicht mehr an seine persönlichen Leidenschaften gebunden; wie Lear bekennt:

"When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools" [46]).

Nicht der Mensch, sondern die Urmächte werden im "Lear" belastet, daß sie sich solcher Bosheit und Schwachheit zu ihrem Spiele bedienen. Sie ergreifen ihr Spielzeug, den Menschen und schleudern ihn achtlos wieder fort.

Ein solches Bild der Menschheit hat Shakespeare nie wieder enthüllt wie den großen mächtigen König Lear, der von den höchsten Höhen der Menschheit in namenloses Elend und Leid hinabgestürzt wird. "Is man no more than this? . . ." fragt er, . . . "unaccomodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art" [47]).

Im Aufruhr der Elemente, die die gesamte Weltordnung aufzuheben scheinen, irren die jammervollen, zerlumpten Gestalten, Bettler, König und Narr zwischen Wahnsinn und Elend in tiefster seelischer Not umher. Diese Heideszenen vergegenwärtigen über alle Schrecknisse hinaus den Lauf der Welt, das Bild der irrenden Menschheit. Darum wird Lear hier mehr von seinem wahnsinnbringenden Leiden als von seinen Eigenschaften her beleuchtet. Alles geschieht, damit ihm der Lauf der Welt offenbar werde und er ihn erfahre. Lear ist der stärkste Dulder unter Shakespeare's Gestalten. Sein Leben ist eine Kette von Leiden, von denen er durch den Tod erlöst zu werden hofft. Leben ist Leiden, gilt für diese große Tragödie Shakespeare's als auch für Th. Hardy's "Tess". In die Auffassung, die der düster-tragische Hardy von Anfang an vom Menschenleben hat, wächst der reife Shakespeare erst langsam hinein; hier im "Lear" tritt diese Erkenntnis klar

44) Lear IV, i, 36/37.
45) S. 299.
46) IV, 6, 187/188.
47) III, 4, 105—113.

hervor, daß der Mensch ein elendes, zum Leiden geborenes Wesen ist. Lear's Tod erst bringt Ruhe und Erlösung. Er erscheint als die ersehnte Befreiung von dem alles zersetzenden Willen zum Leben:

"O! let him pass; he hates him
That would upon the rack of this tough world
Stretch him out longer" [48]).

Einen ähnlichen Eindruck wie der "Lear" hinterläßt auch der Abschluß von "Tess". Tess wird hingerichtet "'Justice' was done, and the President of the Immortals had ended his sport with Tess." Bedeutsam knüpfen diese letzten Worte Hardy's an das Shakespeare'sche Wort aus dem "Lear" an, das Hardy in der Einleitung zu "Tess" zitiert.

Für Hardy besteht der Gipfel Shakespeare'scher Dramenkunst im "Lear", da er garnicht fähig ist, das Leben und die Kunst anders zu sehen als unter dem Aspekt des Tragischen. Als Hardy im August 1896 Stratford-on-Avon aufsuchte, um Shakespeare's Heimat kennen zu lernen, griff er zu "Lear" und vertiefte sich gründlich in dieses Drama; auf der Weiterreise nach Dover machte er eine Notiz, die für ihn und sein Verhältnis zu Shakespeare aufschlußreich ist: "Sept. 6. Finished reading King Lear. The grand scale of the tragedy, scenically, strikes one, and also the large scheme of the plot. The play rises from and after the beginning of the 3. act, and Lear's dignity with it. — Shakespeare did not quite reach his intention in the King's character, and the splitting of the tragic interest between him and Gloucester does not, to my mind, enhance its intensity, although commentators assert that it does" [49]).

Für Hardy erhebt sich Lear erst zur höchsten Würde mit dem Augenblicke, wo er sich passiv verhält und ihm nur Leid widerfährt. Ebenso kennzeichnend wie die Bemerkung, daß der "Lear" "rises from and after the beginning of the 3. act", ist auch die Tatsache, daß Hardy an der Aufspaltung des tragischen Interesses in die Lear- und Gloucester-Handlung Anstoß nahm; die Intensität der Handlung erfährt Hardy's Auffassung nach eine Minderung. Vielleicht hat Hardy hier richtig gesehen, denn die Doppelhandlung fällt allerdings gegen eine symbolische Auffassung des Lear als Repräsentanten der Menschheit ins Gewicht. Hardy hat die Leargestalt wahrscheinlich mit denselben Augen betrachtet wie den Faust, den er auch gründlich kannte. Das Gehaltliche dieses Shakespeare-Dramas erfährt bei ihm eine solche Erweiterung, daß er in Lear die personifizierte Menschheit sah und ihm die Heideszenen Symbol des menschlichen Leidens überhaupt waren.

48) V. 3. 314—316.
49) Fl. E. Hardy, S. 54, Bd. II.

Die Doppelhandlung in "Lear" spricht gegen diese sinnbildliche Auffassung Hardy's. Die Menschheit kann nur eine einheitliche sein und nur in der Form eines Einzelschicksals behandelt werden.

§ 8.

Verallgemeinerung des Tragischen in Nebenfiguren.

Es mutet eigenartig an, daß Hardy an Shakespeare rügt, was in seinem eigenen Schaffen innere Notwendigkeit ist. In allen seinen Romanen tauchen Nebengestalten auf, die den tragischen Eindruck mit hervorrufen und erhöhen.

Sicherlich ist die Doppelhandlung in "Lear" aus demselben überwältigenden tragischen Gehalt heraus erwachsen. Der sicherste Beweis für diese Annahme ist die Tatsache, daß Shakespeare dem ihm überlieferten Learstoffe nicht nur erst die tragische Wendung gegeben, sondern auch die Doppelhandlung erstmalig eingeflochten hat. Oder wollte Shakespeare durch die Gloucester-Handlung bewußt die Tragik des Lear abschwächen und vereinzeln?

Die Vorgangswiederholung durch die Gloucester-Handlung ist bei Shakespeare jedoch etwas Einmaliges (wenigstens in seinen Tragödien), bei Hardy finden sich in allen tragischen Romanen Gestalten, die mit der Tragik der Hauptpersonen in Verbindung stehen. Sie tragen zum kleinen Teil dazu bei, der Tragik den Charakter des Allgemeingültigen und Notwendigen zu verleihen.

In "The Return" ist da z. B. der junge Charley, der im Hause Captain Vye's Dienste tut. Er scheint auch deshalb da zu sein, um die von Eustacia's Wesen ausströmende magische Anziehungskraft zu verstärken. In einigen rührend-traurigen Szenen wird dargestellt, wie er diesem Bann verfallen und Eustacia in seiner Liebe wehrlos ausgeliefert ist.

Auch in "Tess" konzentriert sich Hardy's tragisches Lebensgefühl nicht allein in Tess selbst, es nimmt auch in anderen Charakteren Gestalt an, die bezeichnenderweise gerade dann mehr in den Vordergrund rücken, als Tess die glücklichste Zeit ihres Lebens verbringt. So befreit uns der Dichter in "Tess" nicht einen Augenblick lang gänzlich von dem Druck und der Gewißheit der Existenz des Tragischen.

Die tragische Liebe von Tess zu Angel wird in einer größeren Variationsbreite dargestellt, indem die drei Mädchen, die mit Tess auf der Rübenfarm arbeiten, in Angel den Brennpunkt ihres Lebens sehen. Obgleich alle drei wissen, daß er seiner Herkunft und seinem Bildungsgrad nach weit über ihnen steht und nicht daran denken würde, je eine von ihnen zu seiner

Frau zu machen, lieben sie ihn mit der ganzen Unbedingtheit ihrer Naturen. Tess kann darum aus Mitleid mit ihnen ihrer eigenen Bevorzugung nicht froh werden. Marian und Retty gehen schließlich an dieser Liebe zugrunde, in letzterer entrollt Hardy die Möglichkeit desselben Schicksals wie das von Tess, in Marian zeigt er einen anderen Verfallsweg.

In diesem Zusammenhange sei auch kurz auf den kleinen "Father Time" in "Jude" hingewiesen. Die düstere Lebensauffassung, die sich bei Hardy in seinem Alter noch verstärkte, bricht in der Gestalt des kleinen Father Time durch. Vom künstlerischen Standpunkt aus bedeutet diese Figur einen Riß in Hardy's Gestaltungskunst.

Trotz der unscharfen Skizzierung dieser regelmäßig erscheinenden Nebenpersonen treten sie genug hervor, um sich in ihren Charakteranlagen und den Verhältnissen ihrer Lebenssphäre deutlich abzugrenzen. Sie sind zum größten Teil Gestalten, in die der Dichter den Keim zu tragischem Erleben hineingelegt hat, gegenüber der gestalteten Wirklichkeit des Tragischen in Hardy's Hauptpersonen. Sie können nicht als eigentlich tragische Charaktere bezeichnet werden; die Möglichkeit zu absoluter Tragik ist in ihnen gegeben, aber sie kommt nicht zur vollen Entfaltung, wie in der Gloucester-Handlung des Leardramas.

KAPITEL 7.

§ 1.

Die tragische Auffassung als Grundzug germanischer Weltanschauung bei Shakespeare und Hardy.

Wie auf Seite 8 und 57 schon angedeutet wurde, gründet sich Th. Hardy's tragische Lebens- und Weltschau auf die germanische Auffassung vom Leben.

Auf dieser Basis begegnet Hardy dem Tragiker Shakespeare in dessen Lear- und Macbethperiode. Diese Werke Shakespeare's spiegeln vor allen anderen die typisch germanische Weltauffassung wider. Mit Ausnahme des Hamletdramas kommt in Shakespeare der nordisch-germanische Mensch nicht wieder in so reiner Form zum Durchbruch. Deshalb steht das Werk Hardy's zu diesen Dramen Shakespeare's in engster Verwandtschaft.

Das Charakteristische des echt germanischen Menschen ist die tragische Grundeinstellung dem Leben gegenüber. Alle dramatischen Heldenlieder, deren Entstehung vor der Einführung des Christentums anzusetzen sind, behandeln einen tragischen Konflikt. Der Held muß seine Werte gegen die Schicksalsmacht verteidigen. Nicht große geschichtliche Ereignisse, sondern rein menschliche Konflikte werden dargestellt, der Schwerpunkt liegt auf dem Innerlichen, Starken, Seelischen. Die seelische Ergriffenheit führt zur Darstellung der innerlichen Kämpfe. Das gilt auch für Shakespeare's und Hardy's Kunst.

Die Gemeinsamkeit ihres germanischen Lebensgefühls äußert sich nicht allein in ihrer tragischen Weltschau. Sie tritt auch in ihrer Vorstellung von der schicksalhaften Naturnotwendigkeit hervor, die als einzige metaphysische Macht anerkannt wird, und die ganz ohne Beziehung zum Menschen besteht. Sie offenbart sich außerdem in der Auffassung von der Stellung des Menschen und seiner Willensunfreiheit dem Schicksal gegenüber.

Aber auch in anderen, in diesem Zusammenhang nicht so wesentlichen Zügen kommt das germanische Lebensgefühl zum Ausdruck.

Bei beiden finden sich Spuren des germanischen Gefolgschaftswesens und Treubegriffs, der bei Shakespeare, mit-

bedingt durch das Freundschaftsideal der Renaissance, in dem Verhältnis von Hamlet zu Horatio, Kent zu Lear bestimmend ist, bei Hardy in dem Verhältnis von Henchard zu Abel Whittle z. B.; bei ihnen allen besteht die absolute Freiheit als Grundlage, und die innere sittliche Bindung gibt den Ausschlag. Nur ist das, was sich im Germanischen und bei Shakespeare in der Sphäre des Heroischen abspielt, bei Hardy in ein niederes Niveau des Alltäglichen übertragen; in bezug auf das Gefolgschaftswesen tritt also an Stelle des germanischen Heerführers und Geführten Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Diese Unterscheidung gilt für den gesamten Vergleichsbereich zwischen den Hardy'schen und Shakespeare'schen Menschen.

Die Übereinstimmung in dem germanischen Lebensgefühl beider Dichter ist selbst in ihrer Tierliebe herauszuspüren, die in Shakespeare's Dramen zwar nicht so deutlich offenbar werden konnte (Titus Andronicus, III, 2, 52 ff. und As You Like It, II, i), bei Hardy aber eine große Rolle spielt. (Far From The Madding Crowd.)

England ist das Land, in dem sich das Germanentum verhältnismäßig rein erhalten hat. Daß es sich bis in die jüngste Zeit hinein in der Person Th. Hardy's fortgesetzt hat, läßt sich zum Teil aus seiner Abstammung aus Dorsetshire erklären. Dorsetshire ist die Heimat der alten Sachsen; in keiner anderen englischen Landschaft sind germanische Eigenarten so bewahrt geblieben wie hier. Diese Tatsache ist auf die Bodenverwachsenheit der Bewohner und ihr zähes Festhalten an der Tradition zurückzuführen[1]). Es ist darum keine Inkongruenz, wenn Hardy in den Wessexgeschichten an der tragischen Grundauffassung des Germanentums festhält.

§ 2.

Abgrenzung der tragischen Kunst Hardy's gegen das Werk Shakespeare's.

Trotzdem Hardy und Shakespeare in der Erkenntnis übereinstimmen, daß alles Lebendige auf einem tragischen Urgrunde ruht, trotzdem sie — während Shakespeare's Lear- und Macbethperiode — selbst in der Gestaltung ihres tragischen Weltgefühls viele bedeutsame Züge gemein haben, bestehen doch auch hier zwischen ihnen entscheidende Unterschiede.

Shakespeare gelangt trotz seines Wissens, daß der Mensch sein Leben nicht aus sich selbst gestalten kann, sondern

1) Vergl. Deutschbein-Kolleg über angelsächsische Literatur- und Kulturgeschichte, WS. 29/30.

stärkeren tanszendenten Einwirkungen und Einflüssen unterworfen ist, die ihn vernichten können, zur Bejahung der Schicksalhaftigkeit des Lebens. Durch einen freiwilligen Glaubensakt wird in Shakespeare's großen Tragödien Gottes Wille als das Letzte und Höchste anerkannt[2]). Darin liegt die Größe Shakespeare's. Dieses Moment erhebt auch die Tragik der Lear- und Macbethdramen über die Höhe der tragischen Kunst Hardy's hinaus. Durch den Glauben wird bei Shakespeare die ungeheure Macht der Transzendenz bejaht. Männlicher Mut, Kraft und Unerschütterlichkeit bilden die Grundsubstanz (entsprechend dem mettle), die den Menschen zur Bejahung des Schicksals befähigen, selbst wenn es sich grausam und zerstörerisch auswirkt. Das Jasagen dazu ist die letzte Weisheit der Shakespeare'schen Tragödien, die in Hamlet's Worten "The readiness is all"[3]) und Edgar's Ausspruch enthalten ist:

"Men must endure
Their going hence, even as their coming hither:
Ripeness is all"[4]).

Mit diesem männlichsten aller Dichter kann sich ein Th. Hardy nicht messen. Er besaß letztlich nicht den Mut und das Feuer der Seele, das Leben, das er sah — Vernichtung, Kampf, Tod, — in seiner Kunst in eine Verherrlichung des Lebens umzuwandeln, zu der Shakespeare sich in seinen großen Tragödien durchgerungen hat. Die Erkenntnis der Schicksalstragik drückte Th. Hardy in seinen letzten Werken so nieder, daß seine Kunst darunter leiden mußte und er aus seiner zunehmenden pessimistischen Versenkung in die Philosophie nicht mehr den Weg und die Kraft zu künstlerischer Gestaltung fand.

Jedoch wo die tragische Kunst bei Hardy zur Gestaltung gelangt ist, ist sie immer echt. Sein künstlerisches Schaffen ist organisch durch seine seelische Struktur bedingt. Die Synthese zwischen der geschauten Welt und ihrer So-Gestaltung ist für ihn metaphysische Notwendigkeit. Sein leibliches und geistiges Auge ist von vornherein nur zu dieser einheitlichen tragischen Schau befähigt. Auch sein persönliches Leben deutet darauf hin.

Was aus seinen Lebensdaten bekannt ist, läßt schon ahnen, daß ein solcher Künstler sich ganz besonders im rauhen Alltag stoßen mußte und zum Leiden bestimmt war[5]).

Bei seiner Geburt hielt man ihn für tot, nur durch besondere Maßnahmen wurde er dem Leben erhalten. Als Kind war er gebrechlich und frühreif, er konnte fast lesen, bevor er

2) Vgl. Deutschbein-Kolleg: Shakespeare's Tragödien. WS. 1932/3.
3) Hamlet, V, 2, 233.
4) Lear, V, 2, III.
5) Otto Karl Müller, Das Naturgefühl bei Hardy. S. 267.

zu gehen fähig war. In allen Dingen erwies er sich als äußerst empfindlich und zartfühlend, vielleicht gab seine schwächliche Konstitution mit Anlaß zu dieser Entwicklung, sie war auch Ursache seiner äußeren Unreife: "I was a child till I was 16; a youth till I was 25, a young man till I was 40 or 50", schreibt er rückblickend [6]). In den späteren Jahren befällt ihn eine schwere Krankheit, er leidet an inneren Blutungen, und im Alter muß er häufig Wochen und Monate lang seiner zarten Gesundheit wegen das Bett hüten. Nicht nur der Verlauf seines Lebens spricht von Leiden und großer Empfindlichkeit, sondern auch sein Antlitz, die einzelnen Züge dieses Gesichtes, vor allem die Augen und seine Haltung, die etwas Hilfloses, Erschrecktes ausdrückte. Sein elastisch federnder Gang erinnerte an die Bewegungen eines Vogels, ebenso die ruckweisen Wendungen des Kopfes, der auf einem sehr schmalen Hals ruhte. Auch in den dunklen Augen lag scheue Ängstlichkeit und Gespanntheit. In seiner ganzen Erscheinung sprach sich etwas Melancholisches, beinah Tragisches aus.

In seiner Kunst verwandelt sich diese subjektive Lebens- und Weltschau in den Gang und Zwang des Schicksals, dessen unerbittliches Vorwärtsschreiten in "The Return" und "Tess" am stärksten zu spüren, aber auch in seinen übrigen Wessexromanen immer fühlbar ist.

Einem Shakespeare mit seiner allerfassenden Naturanlage war das Tragische doch immer nur als Teil der gewaltigen Gesamtauswirkung seines Geistes anerschaffen; Hardy's innere Blick- und Fühlensrichtung ist von vornherein allein dem Tragischen zugewandt; seine Kunst erschöpft sich in seiner tragischen Anlage.

Der Unterschied zwischen Shakespeare's und Hardy's Kunst wird klar herausgestellt durch ein Wort Coleridge's, das sich zwar auf Shakespeare und Milton bezieht, aber von Lascelles Abercrombie auf das Verhältnis Shakespeare: Hardy übertragen ist: "While the former darts himself forth, and passes into all the forms of human character and passion, the one Proteus of the fire and the flood, the other attracts all forms and things to himself, into the unity of his own ideal. All things and modes of action shape themselves anew in the being of Milton; while Shakespeare becomes all things, yet for ever remaining himself" [7]).

In der Weite und Eindringlichkeit seines Blickes, der unvergleichlichen Wandlungs- und Objektivierungsfähigkeit seines Geistes, der Gewalt der Leidenschaft, die in Shakespeare beschlossen lag und der männlich beherrschten Überlegenheit

---

6) Fl. E. Hardy, II, S. 179.
7) Lascelles Abercrombie, S. 168.

seines gesunden Verstandes ist Shakespeare Thomas Hardy sowohl in der Auffassung als auch der Gestaltung des Tragischen in unendlichem Maße überlegen.

Wie weit bei beiden Dichtern Umwelt, äußere Ereignisse und andere Momente als auslösende Faktoren mitbestimmend in der tragischen Kunst beider gewirkt haben mögen, soll hier nicht näher untersucht werden. Auf das Lebensgefühl beider Zeitalter ist auf S. 6—7 im Zusammenhang mit Hardy und auf S. 30 bei Shakespeare hingewiesen worden.

Trotzdem Hardy als Sohn des 19. Jhdts. sich bei weitem nicht mit der ungeheuren Vitalität, Naivität und Objektivität des größten Künstlers der Renaissance messen kann, knüpft er doch trotz seiner häufig hervortretenden entsagenden Freudlosigkeit an dessen reine hohe Kunst an, indem auch er Mensch, Leben und Welt als Ganzes in-eins-zu-bilden sucht. Im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen macht er seine Kunst zum Sprecher des allgemein Menschlichen, der inneren und ewigen Wahrheit der Dinge.

Hardy ist häufig in seiner tragischen Kunst zum Pessimisten gestempelt worden. Auf seinen letzten Roman "Jude" trifft diese Behauptung zu. Doch Hardy's künstlerisches Werk als Ganzes betrachtet spricht dagegen. Denn es klingt daraus eine mit Pessimismus unvereinbare Menschenliebe und der feste Glaube an die Liebe überhaupt als den höchsten Wert, der dem Leben erst Sinn gibt. Außerdem könnte ein Lebensverneinender Mensch, Leben und Welt nie in solcher Mannigfaltigkeit und Schönheit darstellen wie sie Hardy's Werk ausstrahlt.

Der innerste Anreiz zur Gestaltung kann daher unmöglich aus einer pessimistischen Grundhaltung hervorgegangen sein, denn eine echte tragische Wirkung kann sich nur auf dem erlebten Gestalteten des ästhetisch Schönen und Erhabenen aufbauen.

LITERATUR-VERZEICHNIS.

A. Werke von Thomas Hardy.

The Wessex Novels. Macmillan and Co. London, 1903 ff.

Die eingehender untersuchten Romane:

The Return of the Native. London 1930.
Tess OF The D'Urbervilles. „ 1930.
Jude The Obscure. „ 1929.
The Dynasts. „ 1926.

A Laodicean. Tauchnitz Edition, Leipzig, 1882, vol. 2053.

Life's Little Ironies. Tauchnitz Edition, Leipzig, vol. 2985.

Life and Art; Essays, Notes, and Letters. Collected for the First Time. New York, 1925.

B. Shakespeare's Werke:

The Complete Works of Shakespeare by W. J. Craig, London, Oxford University Press 1930.

C. Werke über Thomas Hardy:

Abercrombie, Lascelles, Th. Hardy, a Critical Study. London 1912.

Duffin, H. C., A Study of the Wessex Novels. Manchester, University Press, 1916.

Fehr, Bernhard, Engl. Litgesch. des 19. und 20. Jhdts. Berlin-Neubabelsberg 1923—25.

Hardy; Florence, Emily, The early Life of Th. Hardy. London 1928.

— The later Years of Th. H. London 1930.

Johnson, Lionel, The Art of Thomas Hardy. Lane 1894.

Korten, Hertha, Thomas Hardy's Napoleondichtung "The Dynasts". Diss. Bonn 1919.

Ufer, Hanna, Über die kompositionelle Bedeutung der Natur bei Th. Hardy. Diss. Marburg 1930.

D. Werke über Shakespeare.

Deutschbein, Max, Individuum und Kosmos in Shakesp. Werken. Shak.-Jahrbuch 1933.

Hecht, Hans, Problem und Gestaltung des Tragischen bei Shak. Shak.-Jahrbch. Bd. 63.

Gundolf, Fr., Shakespeare, Sein Wesen und sein Werk. 2. Bd. Georg Bondi, Berlin, 1928.

E. Sonstige Literatur.

Scheler, Max, Zum Phänomen des Tragischen. Vom Umsturz der Werte. Bd. I. Leipzig, 1923.

Tillich, Paul, Das Dämonische. Tübingen 1926.

Volkelt, Joh., Ästhetik des Tragischen. München 1907.

LEBENSLAUF.

Am 20. Juni 1909 wurde ich als Tochter des Rektors Ernst Griesbach und seiner Frau Marie geb. Kreklau in Slesin, Kreis Bromberg, geboren. Ich bin evangelischen Bekenntnisses und besitze die deutsche Reichsangehörigkeit. Nach vierjährigem Volksschulbesuch in Slesin wurde meine Familie aus dem polnisch gewordenen Gebiete ausgewiesen und siedelte nach Emden, Ostfriesland, über. Hier bestand ich nach 9jährigem Besuch des Kaiserin Auguste Viktoria Oberlyzeums Ostern 1928 die Reifeprüfung. Ich studierte darauf englische und deutsche Philologie, Philosophie und Leibesübungen im S.-S. 1928 und W.-S. 1928/29 in Freiburg, S.-S. 1929 in Königsberg, W.-S. 1929/30 wieder in Freiburg, S.-S. 1930 in Wien und vom W.-S. 1930/31 an in Marburg. In den S.-S.-Ferien 1931 hielt ich mich drei Monate in England auf.

Ende des S.-S. 1929 bestand ich in Königsberg das akad. Schwimmlehrerinnen-Examen, Ende des W.-S. 1929/30 in Freiburg das akademische Turn- und Sportlehrerinnen-Examen und die Ergänzungsprüfung in Latein. Im S.-S. 1933 bestand ich in Marburg das philologische Staats-Examen.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Brie, Deutschbein, Frank, Helm, Jaensch, Luick, Mahnke, Maync, Nadler, Sütterlin, Trier, Witkop.

Allen meinen akademischen Lehrern, im besonderen Herrn Prof. Deutschbein, fühle ich mich für die mir gewährte Förderung zu Dank verpflichtet.